

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

**FEMINISTIČKE INTERVENCIJE U HRVATSKU UMJETNOST
NAKON 2000.: PROBLEMATIKA I KRITIČKE POZICIJE**

Petra Šarin

Mentorica: dr. sc. Jasna Galjer, redovita profesorica

Komentorica: dr. sc. Josipa Lulić, viša asistentica

ZAGREB, 2018.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Diplomski rad

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

FEMINISTIČKE INTERVENCIJE U HRVATSKU UMJETNOST NAKON 2000.: PROBLEMATIKA I KRITIČKE POZICIJE

Feminist Interventions in the Croatian Art After 2000:
The Problematic and Critical Positions

Petra Šarin

SAŽETAK

U diplomskom radu *Feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.: Problematika i kritičke pozicije* bavim se problematikom koja zahvaća teorijsko i disciplinarno polje iz rakursa feminističke kritike, analizirajući strategije koje umjetnice koriste kao odgovor ili reakciju na društveno-političku stvarnost. Anglo-saksonska i francuska feministička kritika uvele su u povijest umjetnosti novi set kritičko-analitičke aparature prema teorijskim uporištima iz srodnih znanosti, poput filozofije, književne teorije, sociologije i psihologije. Linda Nochlin među prvima je odgovorila na važno pitanje u svom poznatom eseju *Zašto nema velikih umjetnica?*. Uslijedile su potom mnoge teorijske diskusije u kojima su sudjelovale brojne kritičarke, međutim feministička misao ostala je marginalizirana unutar dominantne struje povijesti umjetnosti, kako na međunarodnoj razini, tako i u Hrvatskoj. Stoga su u prvom dijelu rada detaljno predstavljeni teorijski okvir i feminističke metodologije pomoću kojih su proučavane feminističke intervencije. U drugom su dijelu rada, kroz veće tematsko-problemske cjeline, analizirane studije slučaja feminističkih intervencija u hrvatsku umjetnost, koje ukazuju na njihove specifičnosti s obzirom na lokalni, društveni, povijesni, politički i osobni kontekst. Cilj ovog rada je donijeti novi pogled na postojeću situaciju i osvijetliti pozicije feminističke kritike u hrvatskoj umjetnosti te postaviti pitanja za daljnje promišljanje problematike koja je nedovoljno teorijski kontekstualizirana, a u akademskim kurikulumima marginalizirana ili u potpunosti nezastupljena.

Ključne riječi: feminizam; rod; hrvatske umjetnice; kritička teorija; povijest umjetnosti; umjetnost 21. stoljeća; Moderna galerija.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 75 stranica i 22 reprodukcije. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Mentorica: dr. sc. Jasna Galjer, redovita profesorica, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Komentorica: dr. sc. Josipa Lulić, viša asistentica, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači/ce:

dr. sc. Jasna Galjer, redovita profesorica, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

dr. sc. Josipa Lulić, viša asistentica, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

dr. sc. Frano Dulibić, redoviti profesor, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Datum prijave rada: 16.01.2017.

Datum predaje rada: 07.12.2018.

Datum obrane rada: 18.12.2018.

Ocjena: odličan

Ja, Petra Šarin, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom „Feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.: Problematika i kritičke pozicije“ rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 7. prosinca 2018.



Vlastoručni potpis

Zahvale

Zahvaljujem mentoricama prof. dr. sc. Jasni Galjer i prof. dr. sc. Josipi Lulić na podršci, strpljenju i velikoj pomoći oko razvijanja koncepta ovog diplomskog rada. Posebno zahvaljujem prof. Lulić na brojnim inspirativnim konzultacijama, iznimnom angažmanu i neprekidnom motiviranju.

Zahvaljujem teoretičarkama, istraživačicama i feministicama na otvorenosti za razgovore koje smo vodile tijekom istraživanja: Tihana Bertek, Barbara Blasin, Andreja Gregorina, Ana Kutleša, Sabina Sabolović i Leila Topić, hvala vam.

Zahvaljujem knjižničarkama Zrinki Ivković iz Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, Ani Perčinlić i Lini Šojat iz Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu, Vesni Lorenc iz Sveučilišne knjižnice u Mariboru i Dunji Kučinac iz zagrebačkog Centra za dokumentiranje nezavisne kulture na angažmanu pri pronalasku korisne građe. Posebno sam zahvalna Ivani Katić iz organizacije Drugo more na slanju knjige iz Rijeke.

Na prijevodima s engleskog zahvaljujem Anji Trconić.

Zahvaljujem Leopoldu, Teni, Davoru i Anji što su širokogrudno podijelili svoje znanje sa mnom i uputili me na brojnu literaturu. Na literaturi zahvaljujem i Milici i Sabini.

Neizmjereno sam zahvalna svojoj obitelji i dragim prijateljima na neprestanoj podršci, pomoći i fantastičnim savjetima.

Sadržaj

1. Predmet i ciljevi	1
2. Teorijski okvir	3
2.1. Razvoj feminističke kritičke misli u/o povijesti umjetnosti	4
2.1.1. Prva generacija: na pragu esencijalizma	5
2.1.2. Druga generacija: nove interdisciplinarne metode	8
3. O feminističkim metodologijama i problematikama.....	11
3.1. Metodologija istraživanja	20
4. Feministička kritika i hrvatska likovna scena danas	23
5. Feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.	27
5.1. Žena u javnom prostoru: strategije i kritičke pozicije	30
5.1.1. Žensko tijelo u javnom prostoru	31
5.1.2. Stereotipi o ženama u javnom prostoru	38
5.1.3. Vidljivost žena u javnom prostoru	49
5.1.4. Reprezentacija žena u umjetničkim institucijama.....	52
5.2. Druge teme i problematike	61
6. Umjesto zaključka: ka novim perspektivama.....	62
7. Popis literature.....	63
8. Popis slikovnih priloga.....	72

1. Predmet i ciljevi

Ideja ovog rada je istražiti, mapirati i kritički analizirati feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost, od 2000. godine do danas, proučavanjem postojećih problematika i strategija koje umjetnice/i koriste kao odgovor na neke teorijske probleme ili kao reakciju na društveno-političku stvarnost. Prvi dio rada donosi teorijski okvir, odnosno prikaz razvoja feminističke kritičke misli u povijesti umjetnosti te objašnjava dihotomiju između interesa, pristupa i političkih pozicija prve i druge generacije kritičarki, najvećim dijelom anglosaksonske provenijencije. Kroz prikaz novih analitičkih pristupa pojašnjavaju se metodologije feminističkih istraživanja, koje znatno odstupaju od tradicionalnih povijesnoumjetničkih metoda analiza likovnog djela. Upravo su feminističke povjesničarke umjetnosti u disciplinu unijele novi set kritičko-analitičke aparature prema teorijskim uporištima iz srodnih znanosti, poput filozofije, književne teorije, sociologije i psihologije, kako bi *demokratizirale* disciplinu i otvorile put drugačijim pitanjima. Jedno je od prvih takvih pitanja postavila Linda Nochlin 1971. u eseju *Zašto nema velikih umjetnica?*.¹ Uslijedile su potom mnoge teorijske diskusije u kojima su sudjelovale brojne kritičarke, međutim feministička misao ostala je marginalizirana unutar dominantne struje povijesti umjetnosti, kako na međunarodnoj razini, tako i u Hrvatskoj. Feminističke metode nisu uvedene kao jednakopravni istaživački put u akademskim krugovima, a jednako izostaju i iz obrazovnih kurikulumata. Uslijed manjka teorijskog i metodološkog predznanja, budućim generacijama istraživača/ica otežan je sâm ulazak u polje feminističke kritike likovnih umjetnosti i njezinih povijesti(!). Zbog toga prvi dio rada donosi detaljniji prikaz razvoja feminističke kritičke misli unutar povijesti umjetnosti te predstavlja glavne ideje i premise koje su s različitih strana preispitale ovo još uvijek tradicionalno disciplinarno polje.

U drugom dijelu rada obrađuju se konkretni primjeri feminističkih intervencija u hrvatsku umjetnost. S obzirom na velik broj nedostavno teorijski obrađenih recentnih radova, nastalih u posljednjih 18 godina, ograničila sam istraživanje na primjere koji datiraju nakon 2000. godine. Osim korištene teorijske literature afirmiranih domaćih i stranih autorica, važno je istaknuti i kolegice koje su se u diplomskim radovima bavile srodnim temama, poput Martine Bratić,² Mateje

¹ Hrvatski prijevod nalazi se u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. 1-27.

² Martina Bratić, *Destabilizacija praksi političkih sistema u radovima Sanje Iveković kao model feminističke umjetničke aktivnosti danas: Neke perspektive radova Andreje Kulunčić i Sandre Sterle*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.

Fabijanić³ i Patricije Počanić.⁴ Njihova iscrpna istraživanja obuhvatila su brojne konkretne slučajeve i postavila temelje za daljnja feministička istraživanja hrvatske suvremene likovne scene. Ovaj se rad razlikuje utoliko što se fokus premješta ka sveobuhvatnijoj analizi različitih teorijskih i kritičkih pozicija. Jedan je od ciljeva, stoga, pokušaj sistematizacije feminističkih intervencija kroz veće tematsko-problemske cjeline. Odabrani radovi analiziraju se kao studije slučaja, koje ukazuju na specifičnosti feminističkih intervencija s obzirom na lokalni, društveni, povijesni, politički i osobni kontekst.

Drugi je cilj rada osvijetliti pozicije feminističke kritike u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti te postaviti pitanja za daljnje promišljanje problematike koja je nedovoljno teorijski kontekstualizirana, a u akademskim kurikulumima marginalizirana ili u potpunosti nezastupljena. Prema tome, ovaj je rad tek pokušaj otvaranja istraživačkog polja i pokretanja diskusije o vezama feminizma i umjetnosti u sadašnjem trenutku.

³ Mateja Fabijanić, *Suvremene hrvatske umjetnice: Ines Krasić, Ivana Franke, Renata Poljak – projektna nastava iz likovne umjetnosti*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.

⁴ Patricia Počanić, *Izvedba identiteta u hrvatskom performansu*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2016.

2. Teorijski okvir

U ovom ću poglavlju definirati neke od ključnih pojmova koji se vežu uz feminističke kritičke pristupe likovnoj umjetnosti te ću ukratko prikazati njihov razvoj kroz dvije generacije. Prve nesuglasice javljaju se već pri definiranju tzv. *feminističke umjetnosti*, koja prema Šuvakovićevom *Pojmovniku suvremene umjetnosti* označava „umjetnički, pretežno aktivistički, rad žena umjetnica koje svoje zamisli i ostvarenja poistovjećuju s uvjerenjima feminističkih pokreta ili s pojmom posebnog ženskog stvaralaštva u umjetnosti i kulturi“.⁵ Iako se u potonjem tekstu razjašnjava kako spomenute umjetnice povezuje feministička reakcija na postojeći muški sustav vrijednosti i da se ne radi o jedinstvenoj poetičkoj i estetskoj koncepciji, niti političkoj ideologiji,⁶ ovakva je definicija potencijalno opasna. Naime, ponekad se u počecima feminističke kritičke misli pojam *feminističke umjetnosti* izjednačavao sa *ženskom umjetnošću*, koja označava formalno, estetski i politički heterogenu produkciju umjetnica, koja je ujedinjena isključivo na temelju rodne/spolne osnove. Korak dalje napravila je američka umjetnica Nancy Spero, klasificirajući vlastite radove kao *žensko slikarstvo* (fr. *la peinture féminine*). Iako podsjeća na pandan iz francuske književne teorije, *žensko pismo* Hélène Cixous, koje je razvijeno na tragu Derridaove ideje *différance* slaveći subverzivni potencijal,⁷ ovaj pojam u feminističkoj kritici povijesti umjetnosti, s obzirom na nedovoljnu teorijsku potporu, poprima drugačije konotacije.⁸ Linda Nochlin takve teorije o *prirodnim* ženskim orijentacijama u umjetnosti tumači kroz društveno konstruirani ženski senzibilitet,⁹ dok Janet Wolff ističe da ova kategorija pretpostavlja nepromjenjivi identitet *žena*, pritom ignorirajući historijske promjene, društvenu proizvodnju i ideološke konstrukte.¹⁰

Dakle, *feminističku umjetnost* ne stvaraju samo žene, niti je ona rodno/spolno isključiva, esencijalistička kategorija. Korak dalje u promišljanju definiranja kritičke umjetničke produkcije

⁵ »Feministička umjetnost«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Miško Šuvaković, Zagreb: Horetzky; Ghent: Vlees & Beton, 2005., str. 200.

⁶ Isto, str. 201.

⁷ Tena Novak, *Mozambička književnost i rodna politika*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2017., str. 43.

⁸ Ženskim se pismom, upravo suprotno od *ženskog slikarstva*, pokušala dokinuti paradigma binarnih opozicija, tj. *žensko* mogu pisati i muškarci i žene, jer ono stoji kao odrednica za progresivno i subverzivno. Usp. Tena Novak, *Mozambička književnost*, 2017., str. 44. Isto tako, *žensko pismo* „ne treba shvatiti kao drugu vrstu jezika, jezik s nekog drugog kraja ili obale, jer on pripada istim vodama i sadrži iste stvari kao i maskulini diskurs, samo teče protiv njegove struje.“ Lada Čale-Feldman, Ana Tomljenović, *Uvod u feminističku književnu kritiku*, Zagreb: Leykam international d.o.o., 2012., str. 68.

⁹ Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, »Feministička kritika istorije umetnosti«, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 53.

¹⁰ Janet Wolff, »Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics«, u: *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, (ur.) Jane C. Desmond, Durham; London: Duke University Press, 2003. [3. izdanje], str. 93.

koja svoje interese ne crpi samo iz svijeta umjetnosti, već odgovara na širu društveno-političku problematiku, koja se pak preslikava na osobni život umjetnica/ka ili širu društvenu zajednicu, napravila je engleska kritičarka Griselda Pollock.¹¹ Jedna je od najproduktivnijih feminističkih povjesničarki umjetnosti, koja je svoj rad započela osamdesetih i već u samim počecima postavila jasne teorijsko-metodološke temelje za razvoj feminističke kritike povijesti umjetnosti, progovarajući iz marksističke teorijske pozicije. Ona tvrdi da je feminizam u (povijesti) umjetnosti detektirao nove oblike društvenih konflikata te da možemo govoriti samo o feminističkim *intervencijama* u umjetnost, jer ukoliko se zadovoljimo nazivima poput *feministička umjetnost* ili *feministička povijest umjetnosti* (nesvjesno) participiramo u stvaranju još jedne marginalne povijesnoumjetničke potkategorije, koja gubi svoj politički ili ideološki naboj.¹² Između ostalog, Pollock se referira i na tzv. *žensku umjetnost* tvrdeći da „interpretirati djela žena samo kao primjere ženskosti, znači reproducirati tautologiju koja nas ništa ne uči o tome“.¹³ Pojam *ženskosti* (eng. *femininity*) i druge kategorije koje su uvele feminističke kritičarke pobliže su objašnjene u poglavlju *O feminističkim metodologijama i problematikama*.

2.1. Razvoj feminističke kritičke misli u/o povijesti umjetnosti

Svjesna prostornih kapaciteta diplomskog rada, ograničila sam se na određene teorijske članke, zbornike i monografije, koji su korišteni pri sastavljanju teorijskog okvira. Osim već spomenute Griselde Pollock, treba istaknuti još dva zbornika prevedenih radova britanskih i američkih kritičarki, a to su *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti* Ljiljane Kolečnik i *Uvod u feminističke teorije slike* Branislave Anđelković.¹⁴ Ova je literatura temelj za razumijevanje kompleksnih odnosa, pojava i razvojne linije feminističke kritike likovnih umjetnosti i povijesti umjetnosti, koju ću ovdje pokušati ukratko predstaviti.

¹¹ Jedna od temeljnih knjiga za proučavanje ove tematike je monografija Griselde Pollock *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, London; New York: Routledge, 1988.

¹² Usp. YouTube, „»Feminism and Art theory now« with Griselda Pollock and Angela Dimitrakaki“, <https://www.youtube.com/watch?v=Q5EttUsxZo&t=4352s>, od 1:10:00 do 1:11:42 (pregledano 1. lipnja 2018.)

¹³ Griselda Pollock, »(Feministička) socijalna povijest umjetnosti?«, u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 268-269.

¹⁴ Osim navedenih autorica, u manjem sam obimu konzultirala sljedeću literaturu: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005.; *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*, (ur.) Hilary Robinson, Oxford: Blackwell Publishers Ltd; Malden: Blackwell Publishers Inc., 2001.

Odmah na početku treba naglasiti kako se feministička borba unutar povijesti umjetnosti odvija na tri fronta, koja se međusobno isprepliću i nadograđuju. To su feministička umjetnost, feministička likovna kritika i feministička kritika povijesti umjetnosti. Iako sam u prethodnom poglavlju objasnila problem nomenklature, načas ću se zadržati na pojmovima koje je na sljedeći način opisala Kolečnik: *feministička umjetnost* podrazumijeva radikalnu žensku intervenciju u likovnu kulturu, koja u počecima svojeg djelovanja nije imala receptivnu infrastrukturu, niti su bile razvijene metode za njeno proučavanje i kontekstualiziranje.¹⁵ Drugim riječima, feministice su ih paralelno morale izgraditi putem *feminističke likovne kritike*, a potom i izboriti svoje mjesto u povijesti umjetnosti kao strateški važnom području.¹⁶ Feministice svoje subverzivno djelovanje u likovnoj kulturi na svjetskoj umjetničkoj sceni (s naglaskom na zapadnoj) započinju šezdesetih godina 20. stoljeća alternativnim strategijama koje su u tom trenutku nevidljive široj publici. Sedamdesetih u fokus stavljaju politički angažman, dok tek osamdesetih dobivaju značajnije mjesto unutar *mainstream* umjetnosti. Krajem devedesetih situacija se u potpunosti mijenja u korist feminističke umjetnosti, o čemu svjedoče brojne akcije i djela izložena na velikim međunarodnim izložbama te veća zastupljenost u važnim časopisima vizualne kulture.¹⁷ Heterogenu feminističku umjetničku produkciju ne možemo pod tim nazivom združiti u jedinstveni korpus, niti je sagledavati izvan lokalnog društveno-političkog konteksta i odgovarajućeg historijskog trenutka, jer je obilježena pluralizmom pristupa i individualnih „metoda potkopavanja kulturnog determinizma“.¹⁸ Iako se činilo da pravo vrijeme feminističke umjetnosti dolazi nakon dvijetisućitih, iz današnje perspektive možemo konstatirati kako takve intervencije mogu zadesiti dva receptivna puta: ili ostaju na margini suvremenog *mainstream* svijeta umjetnosti ili liberalni kapitalizam kooptira feminizam kao pomodni trend.

2.1.1. Prva generacija: na pragu esencijalizma

Da bismo shvatili na koji je način nastajala alternativna receptivna infrastruktura putem feminističke likovne kritike i feminističke kritike povijesti umjetnosti, potrebno je proučiti glavne premise dviju generacija kritičarki, koje se sukcesivno formiraju sedamdesetih i osamdesetih. Za tu ću svrhu apstrahirati najvažnije točke iz iscrpnog članka Thalije Gouma-Peterson i Patricije

¹⁵ Ljiljana Kolečnik, »Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu«, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. I.

¹⁶ Isto.

¹⁷ Isto, str. I.-III.

¹⁸ Isto, str. IV.

Mathews.¹⁹ Kako se šezdesetih javljaju prve feminističke strategije u umjetnosti, tako već sedamdesetih dolazi do šire afirmacije feminističke likovne kritike. Nakon čuvenog pitanja Linde Nochlin *Zašto nema velikih umjetnica?* koje je upućivalo na nužnost promjene paradigmatškog pristupa,²⁰ Lise Vogel postavlja novi set pitanja, poput:

„Zašto umjetnost, možda više nego bilo koje drugo područje, toliko zaostaje za sveopćim pokretom promjena koje je započeo moderni feminizam? [...] Zašto nema nastavnih planova i bibliografija koje se bave problemima žene, umjetnosti i feminizma? Što znači gotovo potpuno nepostojanje predmeta feminističke povijesti umjetnosti na fakultetima? Zašto ima tako malo feminističkih povjesničarki umjetnosti i kritičarki? Što danas rade umjetnice? [...] Što jest feminističko stajalište u likovnoj umjetnosti?“²¹

Upravo su ta pitanja simptomatična za tradicionalnu povijest umjetnosti, no zapanjujuće je koliko su i danas, nakon više od četrdeset godina, relevantna. Sama ta činjenica odgovara na pitanje koliko je implementacija feminističke kritike u akademske krugove (i dalje) potrebna. Kad Sonja Briski Uzelac piše o nužnosti promjene znanstvene paradigme u povijesti umjetnosti, ističe kako je nedodirljivi autoritet znanosti bio preispitivan već početkom 20. stoljeća, budući da je „na jedan zadani zbir podataka moguće uvijek postaviti više od jedne teorijske konstrukcije.“²² Thomas S. Kuhn u svojoj je knjizi *Struktura znanstvenih revolucija* (1962.) predstavio „teorijski model znanstvenog razvitka koji je suprotan vladajućem, u biti devetnaestostoljetnom, shvaćanju pozitivističkog modela objektivne znanosti i njegovim [...] koherentnim tradicijama akumulacije i evolutivnog *napretka* znanstvenog istraživanja“.²³ Tom novom argumentacijskom linijom, koja ne nudi jedinstveni krajnji zaključak, nego set suprotstavljenih pozicija, vodile su se i feministice. *Objektivan* pristup umjetničkim djelima postao je upitan (s obzirom na različite kontekste, dovođenje u korelaciju s drugim djelima, istraživačke pozicije i drugo) i trebala je uslijediti epistemološka kriza povijesti umjetnosti,²⁴ međutim, osim kraćih i povremenih uzdrnavanja, to se nije dogodilo. Treba se zapitati kako je moguće da su reforme zaobišle ovu disciplinu, dok je buktajuća kriza šezdesetih druge humanističke znanosti (poput filozofije, književne teorije i sociologije) transformirala, demokratizirala, utkala put interdisciplinarnim metodama i

¹⁹ Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, »Feministička kritika istorije umetnosti«, 2002.

²⁰ Sonja Briski Uzelac, *Vizualni tekst – studije iz teorije umjetnosti*, Zagreb: Centar za vizualne studije, 2008., str. 13.

²¹ Lise Vogel, »Lijepa umjetnost i feminizam: Buđenje svijesti«, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. 27. Prijevod originala iz časopisa *Feminist Studies* (1974.)

²² Sonja Briski Uzelac, *Vizualni tekst*, 2008., str. 7.

²³ Isto, str. 8.

²⁴ Isto.

inovativnim teorijskim pristupima, te proizvela niz novih kritičkih kategorija. Reformatorski potencijal u povijesti umjetnosti nosila je najvećim dijelom feministička teorija i kritika, a upravo ta činjenica razjašnjava zašto se inovativne strategije, prihvaćene u znanstvenim krugovima, u povijesti umjetnosti nisu odmakle dalje od kategorije alternativnih i marginalnih metoda.

U prvoj generaciji feminističke kritičke teorije, sedamdesetih, rađa se mnogo oprečnih glasova s različitim političkim aspiracijama. Primjerice, njujorške feministice u fokus svog interesa stavljaju kritiku institucionalnog seksizma i ekonomsku nejednakost, dok se istodobno na zapadnoj obali SAD-a polemizira o estetici i ženskoj svijesti.²⁵ U Velikoj Britaniji kritičarke pak progovaraju iz marksističkog ideološkog zaleđa. Neki od najistaknutijih ciljeva bili su pokazati kako su umjetnice u prošlosti bile jednako vrsne kao *veliki* Umjetnici te, uz to, dokumentirati njihov život i rad.²⁶ Međutim, takvim jednostavnim postupcima nadopune standardne povijesnoumjetničke literature kritika se zadržavala unutar tradicionalnog okvira, ne propitujući kanon. Gouma-Peterson i Mathews ističu kako je istovremeno postojala opasnost pribjegavanja esencijalizmu i stvaranja alternativnog kanona umjetnica (bjelkinja!). Norma Broude pozvala je kritičarke na preispitivanje patrijarhalnog modela, koji se afirmirao kao relevantan za vrednovanje cjelokupne umjetnosti, pa i one koje stvaraju žene:

„na kojoj se [osnovi] umjetnička djela prosuđuju kao *dobra* ili *loša*? Koje su to vrijednosti kojih se kritičari drže? Odakle one potiču? Čija životna iskustva predstavljaju? I, napokon, jesu li su ta životna iskustva i vrijednosti nužno ona iz kojih može proizaći umjetnost?“²⁷

Upravo će se na ovim pitanjima razvijati kritičke pozicije druge generacije, koja će uslijed promjene načina razmišljanja o aktualnom sustavu vrijednosti, u fokus svog interesa staviti dekonstrukciju kanona.

Osim spomenute problematike, u počecima feminističkog prodora u akademske krugove, mogao se čuti stav kako je feminizam matrica političkih pozicija, a ne akademska kategorija.²⁸ To samo po sebi nije netočno, ali je kombinacija područja djelovanja nužna kako bi ono bilo što uspješnije, drugim riječima, aktivistički, zagovarački i politički rad treba nadopuniti teorijskim. Izmicanjem iz polja strogog i hermetičnog akademskog diskursa i propitivanjem njegovih postavki, znanstveni

²⁵ Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, »Feministička kritika istorije umetnosti«, 2002., str. 43.

²⁶ Isto, str. 39-40. Iako su se kritičarke prve generacije zadržale na tradicionalnim povijesnoumjetničkim pristupima, težile su razvijanju antiformalističkog jezika za pisanje o umjetnosti.

²⁷ Isto, str. 41.

²⁸ Hilary Robinson, »Introduction: Feminism-Art-Theory – Towards a (Political) Historiography«, u: *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*, (ur.) Hilary Robinson, Oxford: Blackwell Publishers Ltd; Malden: Blackwell Publishers Inc., 2001., str. 6.

rad i arhiviranje, kao svojevrsna *politička historiografija*,²⁹ postaju jednako vrijedni kao i direktna borba. A Pollock je još početkom osamdesetih zaključila kako je upravo povijest umjetnosti područje „od ideološko-strateške važnosti“.³⁰

2.1.2. Druga generacija: nove interdisciplinarne metode

*Kanon je u političkome smislu „u maskulinome”,
a istovremeno u kulturalnome smislu „kanon maskulinoga“.*³¹

Griselda Pollock i Rozsika Parker 1981. godine svojom knjigom *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*³² otvaraju potpuno novi pravac u promišljanju tradicionalne povijesti umjetnosti, odbacujući razvojnu liniju i analizirajući povijesni položaj žena s obzirom na razne čimbenike.³³ Jedan od primarnih pothvata bilo je uzdrmanje pojma kanona, odnosno njegovo poništavanje. U tome im se pridružuju druge istraživačice, a Robinson pojašnjava problem na sljedeći način:

„Prepoznajući da sadržaj kanona uvijek ovisi o povijesnim i geografskim okolnostima te da je fundamentalni problem ideološka struktura koja ga oblikuje, drugi su dekonstruirali premise na temelju kojih se on uspostavlja. Taj pristup analizira rodno uvjetovan način na koji kanon proizvodi značenje i razotkriva patrijarhalne osnove koje moraju biti potkopane jer u protivnom umjetnice i njihov rad nikad neće doživjeti išta više od simbolične reakcije koja u suštini ostavlja *mainstream* koji podržava maskulinitet netaknutim.“³⁴

Kritičarke druge generacije nisu umanjivale rad svojih prethodnica, ali su upozorile na opasnost zamjene postojećeg kanona onim koji uključuje više umjetnica. Na taj se način samo prolongira pseudo-subverzivno djelovanje unutar već zadanih kategorija (koje nisu nužno feminističke, niti

²⁹ Izraz koji je u tom kontekstu dovitljivo upotrijebila Hilary Robinson u prethodno spomenutom uvodu svog zbornika.

³⁰ Griselda Pollock, »Vision, Voice and Power: Feminist Art History and Marxism«, u: *Art in Modern Culture*, (ur.) Jonathan Harris, London: Phaidon & Open University Press, 1992. [Prvi put objavljeno u: *Block*, br.6., London, 1982.], str. 2-21. Prema: Ljiljana Kolečnik, »Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu«, 1999., str. I.

³¹ Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London; New York: Routledge, 2006. [Prvo izdanje 1999.], str. 24. Prijevod: Anja Trconić.

³² Valja skrenuti pozornost čitatelja na kovanicu *Old Mistresses*. Isključivanje žena kreće već od jezika, pa tako do 20. stoljeća nije postojao jezični pandan terminu *Old Masters* (hrv. stari majstori). Prve su to pokazale Ann Gabhart i Elizabeth Broun 1972. godine. Provjerila sam Oxfordov digitalni rječnik u lipnju 2018. Za riječ *master* navedena su sljedeća značenja: gospodar, vlasnik, zapovjednik, ravnatelj, majstor, umjetnik; arhaično gospodin. Za riječ *mistress* stoji: gospodarica, profesorica, vlasnica, ljubavnica; arhaično gospođa. Osim što *master* u svim značenjima konotira pozicije moći, *mistress* i dalje u službenom rječniku nije označena kao majstorica ili umjetnica.

³³ Budući da su se deklarirale kao istraživačice marksističkog teorijskog zaleđa, proučavale su položaj žena u odnosu na umjetnost, umjetničku produkciju i ideologiju.

³⁴ Hilary Robinson, »Introduction: Feminism-Art-Theory«, 2001., str. 5. Prijevod: Anja Trconić.

politične). U tom slučaju feminističke povjesničarke umjetnosti ostaju na margini institucija, bez većeg utjecaja. Pollock je u knjizi *Differencing the Canon* (1999.) objasnila tri pozicije koje su feministice zauzimale spram kanona, suočavajući se s njim na metodološkom, ideološkom, mitološkom, simboličkom i političkom planu. Iako su njihove pozicije suprotstavljenije, svaka je predstavljala važan taktički trenutak i logično je da su se upravo tako razvijale.

(1) S prve pozicije kanon se definira kao struktura koja isključuje, pa se zbog toga vrši ponovno pretraživanje povijesti kako bi se pronašli izgubljeni podaci o umjetnicama. Unatoč novim istraživanjima, publikacijama i monografijama o umjetnicama, Tradicija ostaje nepromijenjena monolitna struktura koja žene smješta u zasebne odjeljke ili ih eventualno uključuje pod premisom političke korektnosti.³⁵ Pollock o tim čvrstim strukturama moći, nadalje, piše:

„Istinska povijest umjetnosti ostaje suštinski netaknuta, jer njezino mitološko i fizičko središte nije u svojoj osnovi, tj. isključivo povezano s umjetnošću i njezinim povijestima, već sa zapadnjačkim maskulnim subjektom, njegovim mitskim osloncima i spiritualnim potrebama. *Povijest Umjetnosti* ilustrirana je *Povijest Muškarca*.“³⁶

Zapravo je bilo potrebno pokazati da *ženskost*, kao negirano drugo, podržava istoznačnost *muškarca* i *umjetnika*.³⁷

(2) Fokus kritičarki koje zauzimaju drugu poziciju je na sustavnoj devalvaciji bilo kojeg izričaja ili estetike koji se dovode u vezu sa ženama. Umjetnost kojoj se u *mainstream* povijesno-umjetničkim narativima pridaju epiteti poput *dekorativna* ili *niska*, upravo je ona koju su tijekom povijesti stvarale žene. Ta namjerna dihotomija razvija se između visoke umjetnosti i one koju zapadnjački kanon zbog arbitrarne hijerarhije medija, materijala i izričaja ističe kao manje vrijednu, poput tekstila i keramike.³⁸ Feministice tvrde kako je tekstil jednako vrijedan dio kulturnog nasljeđa jer, između ostalog, progovara o kulturi kao cjelini, odnosno o njezinim religijskim, političkim, moralnim i ideološkim konotacijama.³⁹ Takve kulturne prakse često su degradirane jer reflektiraju privatnu sferu, odnosno nastanak kod kuće. Patricia Mainardi tu činjenicu promatra iz drugog kuta i primjećuje kako se tkanje kroz povijest pojavljivalo u varijetetima koji su nadišli rasu, klasu i nacionalne granice i da je to jedina vrsta umjetnosti u kojoj su žene nadzirale edukaciju svojih kćeri i stvaranje umjetnosti, istovremeno dijeleći ulogu

³⁵ Griselda Pollock, *Differencing the Canon*, 2006., str. 23.

³⁶ Isto, str. 23-24. Prijevod: Anja Trconić.

³⁷ Isto, str. 24.

³⁸ Isto, str. 25. Manjak vrijednosti ne podrazumijeva samo ekonomsku komponentu, već i statusnu i estetsku.

³⁹ Isto, str. 24-25.

učiteljica, kritičarki i publike.⁴⁰ Rozsika Parker o subverzivnom potencijalu šivanja, tkanja i vezenja piše u iscrpnoj monografiji *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984.).⁴¹

(3) Kroz treću poziciju kritičarke kanon iščitavaju kao diskurzivnu strategiju pomoću koje se proizvodi i reproducira spolna razlika (eng. *sexual difference*⁴²). Pollock, prema tome, zaključuje kako se feministice ne bi trebale boriti „za ulazak u postojeće polje umjetnosti koje je pod muškom dominacijom, i za priznanje koje će im otud pristići“, već je zadatak feminističke povijesti umjetnosti da kritizira disciplinu „kao institucionalnu ideološku praksu koja, *slikama* i interpretacijama svijeta koje nudi, doprinosi reproduciranju društvenog sistema.“⁴³ Kritičarke istražuju kompleksne poveznice roda i struktura moći⁴⁴ i pokušavaju pokazati kolebljive kategorije *neutralnog* i *objektivnog* diskursa i suda o umjetnosti, postavljajući pitanja o tome *tko* piše povijest umjetnosti, *kako* i *kome*. Takva epistemološka kriza nije zaobišla ni druge discipline, transformirajući ih pritom više ili manje uspješno. Inovativne pristupe preuzimaju i feminističke povjesničarke umjetnosti, uvodeći interdisciplinarne metode proučavanja i podučavanja kritičke povijesti umjetnosti. Novi koncepti analiziraju se pomoću polivalentne znanstvene aparature koja svoja uporišta ima u (post)strukturalizmu, psihoanalitičkoj teoriji, književnoj teoriji i kulturalnim studijima, semiotici, političkoj filozofiji i marksizmu. Neki od najvažnijih koncepata, kroz pripadajuću metodologiju, pojašnjeni su u sljedećem poglavlju.

⁴⁰ Patricia Mainardi, »Quilts – The Great American Art«, *The Feminist Art Journal*, 2,1, 1973.; ponovno izdano u: *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, (ur.) Norma Broude, Mary D. Garrard, New York: Harper & Row, 1982., str. 331. Prema: Griselda Pollock, *Differencing the Canon*, 2006., str. 24.

⁴¹ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London; New York: I. B. Tauris, 2010. [Prvo izdanje 1984.]

⁴² Ovaj termin je različito prevođen s engleskog jezika, pa tako verzije na koje sam naišla uključuju: seksualna razlika; razlika među spolovima; spolna razlika. Odlučila sam se za potonji prijevod jer smatram da semantički najbolje odgovara izvorniku i u prijevodima je najzastupljeniji.

⁴³ Griselda Pollock, »Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians«, *Women's Art Journal*, IV, 1983. str. 40. Prema: Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, »Feministička kritika istorije umetnosti«, 2002., str. 79.

⁴⁴ Griselda Pollock, *Differencing the Canon*, 2006., str. 26.

3. O feminističkim metodologijama i problematikama

Nama ne upravljaju vojske ili policije, već ideje. (Mona Caird)

Tradicionalna je epistemološka pretpostavka da se disciplina formira definiranjem svojeg predmeta i pripadajućih metoda.⁴⁵ No, možemo li feminističku kritiku promatrati u tako krutom i tradicionalnom smislu? Zapitamo li se što odlikuje feminističke pristupe, otvorit će se širok dijapazon odgovora poput: interdisciplinarnost, novi načini korištenja starih tehnika, primat interpretacije nad formalno-stilskom analizom i slično. Iz toga proizlazi da feministička metodologija, ako takva uopće postoji, mora polemizirati s tradicionalnim povijesnoumjetničkim metodologijama. Sandra Harding, pišući o feminističkoj kritici sociologije (a isto vrijedi za povijest umjetnosti), upozorava:

„Feministice smatraju da tradicionalne epistemologije, namjerno ili nenamjerno, sustavno isključuju mogućnost da žene mogu biti »znalkinje«⁴⁶ ili posrednice znanja; tvrde da je glas znanosti muški glas; da je povijest pisana samo s gledišta muškarca (dominantne klase i rase); da se u tradicionalnom sociološkom izrazu uvijek pretpostavlja da je subjekt muškarac.“⁴⁷

Metodologiju u najužem smislu definiramo kao teoriju i analitičku apraturu (metode) nekog istraživanja. S obzirom na intersekcionalnost, različite teorijske pozicije i političke aspiracije feminističkih istraživačica nije moguće govoriti o jedinstvenoj metodologiji koja bi objedinila sve navedeno. Kroz povijest feminističke kritike korištena je različita metodologija za različite ideološke pozicije. Ipak, Harding pronalazi tri zajedničke metodološke karakteristike feminističkih analiza:⁴⁸

(1) Novi empirijski i teorijski izvori: ženska iskustva.

„Jednom kad uvidimo da ne postoji univerzalni *čovjek*, već samo kulturno različiti muškarci i žene, nestat će i »muškarčeva« vječna družica – »žena«. Drugim riječima, žene se realiziraju tek u sklopu različitih klasa, rasa i kultura: nema »žene« i »ženskog iskustva«.

⁴⁵ Dean Duda, *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi*, Zagreb: AGM, 2002., str. 11.

⁴⁶ Ovdje valja primijetiti kako za engleski izvornik *knowers* ne postoji ekvivalent u hrvatskom jeziku koji bi odgovarao ženskom rodu, već je u upotrebi samo riječ *znalac*, koja se u hrvatskim rječnicima i pravopisima pojavljuje isključivo u muškom rodu.

⁴⁷ Sandra Harding, »Introduction: Is there a feminist method?«, u: *Feminism and methodology*, (ur.) Sandra Harding, Bloomington: Indiana University Press, 1987., str. 3. Prijevod: Anja Trconić.

⁴⁸ Isto, str. 6-12.

Muško i žensko uvijek su kategorije unutar klasa, rasa i kultura u smislu da se ženska i muška iskustva, želje i interesi razlikuju u svakoj pojedinoj klasi, rasi i kulturi.“⁴⁹

(2) Svrha feminističkih istraživanja je da budu korisna ženama te da pokažu i objasne različite fenomene koji se tiču ženskih iskustava, ženske borbe za ravnopravnost i slično.

(3) Pozicioniranje istraživača/ica *uz* grupu koja se istražuje. Nije nužno da istraživačica dolazi iz grupe koju istražuje, već da razumije specifična iskustva, fenomene i perspektive ljudi koje proučava. Prema tome, ne zagovara se separatistički, nego inkluzivan pristup, koji može uključivati i muškarce kao istraživače, jer rod ne uvjetuje senzibilitet i spremnost za doprinos feminističkim ciljevima. Upravo muškarci mogu pridonijeti feminističkim istraživanjima prikazujući vlastitu perspektivu ili iskustva iz područja iz kojih su žene sistemski isključivane. Neki od značajnih istraživača koji su obogatili feminističku kritičku misao su John Stuart Mill, Karl Marx, Friedrich Engels, a u povijesti umjetnosti to su Craig Owens, Norman Bryson, Victor Burgin, John Berger i drugi.

Kako feminizam nije monolitna politička ideologija (bilo bi ispravnije govoriti o feminizmima), ne iznenađuje nepostojanje jedne metodologije i težnja ka protulinearosti i heteronimiji pristupa u feminističkoj teoriji. Jednostavno rečeno, „feminizam kao teorija teži revoluciji u znanju“⁵⁰ i novim teorijskim platformama, čija će intersekcija rezultirati inovativnim analitičkim mehanizmima. Upravo je ta težnja prethodila razvoju *feminističkih problematika*, koje Pollock opisuje kao „teorijsko i metodološko polje unutar kojeg se iznose tvrdnje i proizvodi znanje“.⁵¹ Tijekom njihova razvoja, feminističke istraživačice pronalaze različita teorijska uporišta, pa su tako američke kritičarke najvećim dijelom bile pod utjecajem Waltera Benjamina, Jeana Boudrillarda, Guya Deborda i Frankfurtske škole, dok su se britanske kritičarke inspirirale Bertolom Brechtom, Louisom Althusserom, Rolandom Barthesom te europskim marksizmom, poststrukturalizmom i psihoanalizom.⁵²

⁴⁹ Isto, str. 7. Prijevod: Anja Trconić.

⁵⁰ Griselda Pollock, »Feminističke intervencije u istoriji umetnosti«, 2002., str. 123.

⁵¹ Isto, str. 116.

⁵² Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, »Feministička kritika istorije umetnosti«, 2002., str. 76.

Za početak treba predstaviti definiciju kulture koju daje Pollock:

„kulturu možemo odrediti kao one kulturalne prakse čiji je primarni cilj označavanje, tj. proizvodnja ili uspostavljanje smisla u svijetu u kojem živimo. Kultura je socijalna razina na kojoj se proizvode takve predodžbe svijeta i definicije stvarnosti koje se mogu ideološki mobilizirati kako bi pružile legitimitet postojećem poretku moći, dominacije i subordinacije među klasama, rasama i spolovima. Povijest umjetnosti odabrala je kao svoj predmet proučavanja jedan od aspekata te kulturalne proizvodnje – umjetnost.“⁵³

Iz toga proizlazi da su kulturalne prakse svojevrsni sistemi označavanja, odnosno prakse *reprezentiranja*.⁵⁴ Pod reprezentiranjem Pollock podrazumijeva da slike i tekstovi nisu neutralni odraz svijeta, nego su preoblikovani i kodirani različitim teorijskim, tekstualnim ili likovnim terminima, tj. različiti su od svog društvenog postojanja.⁵⁵ Drugim riječima, razotkriva se kako umjetnost i povijest umjetnosti ne reprezentiraju „objektivnu“ sliku vremena ili društva, već su u samoj srži njihovog postojanja sadržane vrijednosti dominantne grupe, tj. vrijednosti bijelih muškaraca pripadnika građanske klase. Anđelković također naglašava da je antiesencijalistička feministička teorija pokazala kako „slike ne postoje u izolaciji u kojoj je njihovo značenje dano jednom za svagda; one su konstituirane unutar sistema predstavljanja koji je i sâm društvena praksa.“⁵⁶ Paralelno s kritičarkama i umjetnice analiziraju kako se značenje proizvodi i organizira, na taj način potkopavajući strukture dominacije.⁵⁷

Poblježe ću predstaviti četiri teorijska problema (i analitičke/kritičke pristupe), kojima su se umjetnice i kritičarke druge generacije često bavile, a koje možemo sažeti kao sljedeće koncepte:

- A. Kategorija *žena* i njezina reprezentacija („žena kao znak“);
- B. *Ženskost* kao nefiksirana kategorija;
- C. Marksizam-socijalizam-feminizam;
- D. Teorije roda.

⁵³ Griselda Pollock, »(Feministička) socijalna povijest umjetnosti?«, 2005., str. 250.

⁵⁴ Griselda Pollock, »Feminističke intervencije u istoriji umetnosti«, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 113.

⁵⁵ Isto.

⁵⁶ Parveen Adams, Beverley Brown, Elizabeth Cowie, »Editorial, m/f3 1979«, *The Woman in Question*, str. 30. Prema: Branislava Anđelković, »Istorija umetnosti i feminističke teorije slike«, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 16.

⁵⁷ Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, »Feministička kritika istorije umetnosti«, 2002., str. 71-72.

A. Kategorija žena i njezina reprezentacija („žena kao znak“)

Claude Lévi-Strauss u knjizi *Strukturalna antropologija* (1972.) proučava problem proizvodnje žene kao kategorije unutar sistema srodničkih odnosa i nudi cjelovitu teoriju prema kojoj srodničke strukture funkcioniraju kao svojevrsni sistem razmjene žena.⁵⁸ Srodnički odnosi čine određenu vrstu komunikacije unutar koje se proizvode „značenja između dva člana sistema; sistema označavanja u kojem se žena proizvodi kao znak i pušta u opticaj na način identičan načinu na koji cirkuliraju riječi.“⁵⁹ Međutim, subordinacija ne potječe iz samog postojanja razmjene, nego iz uspostavljenih modusa razmjene. Lévi-Strauss pretpostavlja kako žene postaju „simbol ili znak“ koji se razmjenjuje u „komunikaciji“.⁶⁰ Elizabeth Cowie iz feminističke perspektive, a strukturalističkim postavkama, analizira slojevit problem koji je detektirala u toj teoriji: prvo, je li žena *simbol* ili *znak*, a zatim je li „žena kao znak“ funkcija kulturnog odraza prirodnog spolnog položaja žene ili je to kategorija karakteristična samo za specifičnu strukturu označavanja, kakvu pronalazimo u sistemu srodničkih veza.⁶¹ Feministice ističu negativne reperkusije upisa spolne razlike u praksu putem srodničkih odnosa, jer oni u ekonomskom smislu utječu na vlasništvo nad imovinom.⁶² Zbog toga Cowie naglašava kako srodničke strukture nisu *per se* neutralne i neseksističke, niti su apolitične.⁶³

Drugi problem pronalazimo u Freudovoj falocentričnoj psihoanalitičkoj teoriji, koja zastupa stajalište da postoji samo jedan libido (seksualni nagon) – *muški*.⁶⁴ Iz te teze proizlazi i postojanje samo jednog subjekta. Taj manjak ženskog *subjektiviteta* Teresa de Lauretis prokazuje kroz načine „na koje su žene podvrgnute/potčinjene maskulinističkim definicijama ženskosti“.⁶⁵ Primjer kako se to odrazilo na povijest umjetnosti navode Gouma-Peterson i Mathews koje prepoznaju *slike* žena koje se očituju se u raznim stereotipnim ženskim likovima, koji se tumače kao označitelji za

⁵⁸ Elizabeth Cowie, »Žena kao znak«, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 222-225.

⁵⁹ Isto.

⁶⁰ Isto.

⁶¹ Isto, str. 228.

⁶² Isto, str. 233. Nažalost, ne mogu se detaljnije baviti navedenim u ovome formatu. Više o tome u: Žarana Papić, *Opozicija priroda/kultura kao „prirodna“ definicija i interpretacija polne razlike*, <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-1/280-opozicija-priroda-kultura-kao-prirodna-definicija-i-interpretacija-polne-razlike-levi-strosova-projekcija-iskona-kulture-kao-drustvenog-ugovora-između-muskaraca>

⁶³ Isto, str. 234. Više o „ženi kao robi“ u faličkoj ekonomiji u: Luce Irigaray, »Taj pol koji nije jedan«, u: *Gledišta*, 1-2 (1990.), str. 15. i Ivana Mihaela Žimbek, *Luce Irigaray – Filozofija u femininom*, <http://www.voxfeminae.net/strasne-zene/item/7679-luce-irigaray-filozofija-u-femininom>

⁶⁴ Parveen Adams, »Reprezentacija i polnost«, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 237. Za detaljno pojašnjenje *manjka* i reprezentacije pomoću falusa usp. Anthony Elliott, *Uvod u psihoanalitičku teoriju*, Zagreb: AGM, 2012.

⁶⁵ Gillian Rose, »Stvaranje prostora za ženski subjekt feminizma«, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 269.

kulturu pod muškom dominacijom.⁶⁶ Ti sveprisutni likovi imaju dvojnu ulogu, pozitivno preskriptivnu i negativno proskriptivnu, odnosno, „označavaju ono što je poželjno (djevice, majke, muze) i ono što treba potisnuti i civilizirati (bludnice, čudovišta, vještice).“⁶⁷ Takvim uplošnjavanjem samo se povećava asimetrija koja je upisana u jezik reprezentacije, gdje je *žena* znak, metafora, Drugo ili nedostatak.⁶⁸

B. *Ženskost* kao nefiksirana kategorija

Prva generacija feminističkih kritičarki *ženu* je promatrala kao fiksiranu kategoriju određenu društvenim i kulturnim institucijama. Istraživačice su bile fokusirane na otkrivanje povijesti i prirode represije nad ženom.⁶⁹ Iako su se vodile polemike oko (ne)postojanja jednog *ženskog* senzibiliteta, koji bi vodio u separatistički koncept *ženske estetike*, neke su teoretičarke ipak inzistirale na ovoj kategoriji, čvrsto stojeći na pragu esencijalizma. S tim pozicijama polemizirat će druga generacija koja *ženu* promatra kao nefiksiranu kategoriju, koja se konstantno mijenja kroz različite procese. Zbog toga ju je potrebno ispitivati kroz ideološke konstrukcije i reprezentacije koje se proizvode u specifičnim (muškim) sistemima označavanja.⁷⁰ Upravo do ukidanja fiksnog termina *žena*, a zatim i *ženskost* (eng. *femininity*), kategorija *muškost* postojala je kao nešto centralno i sigurno.⁷¹

Takav sustav oprečnih pojmovnih parova, u kojem je jedan uvijek *bolji* od drugoga, proizvodi prividni konflikt, koji se drži pod kontrolom i u suštini promovira hijerarhiju.⁷² Zbog toga feministice pokušavaju dekonstruirati dihotomiju *muškost-ženskost* kroz politiku *različitosti*, proučavanjem raznolikih upisa *ženskosti* u sfere društva i kulture,⁷³ kako bi razorile ustaljene koncepte raspodjele moći. A koja je uloga spolne razlike u njima, Julia Kristeva tumači na sljedeći način: „spolna razlika – koja je u isti mah biološka, fiziološka i reproduktivna – rezultat je, i

⁶⁶ Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, »Feministička kritika istorije umetnosti«, 2002., str. 56.

⁶⁷ Isto, str. 56. Ovdje valja spomenuti kako se slični plošni prikazi ženskih likova pojavljuju i kroz povijest filma, o čemu je među prvima pisala Laura Mulvey u eseju *Vizualni užitek i narativni film*. Hrvatski prijevod nalazi se u zborniku *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*.

⁶⁸ Branislava Anđelković, »Istorija umetnosti i feminističke teorije slike«, 2002., str. 19.

⁶⁹ Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, »Feministička kritika istorije umetnosti«, 2002., str. 70.

⁷⁰ Isto.

⁷¹ Isto.

⁷² Joanna Frueh, »Prema feminističkoj teoriji likovne kritike«, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. 151.

⁷³ Dragana Stojanović, *Novi prostori istraživanja ženskih subjektiviteta u umetnosti: „generacije“ i „geografije“*, 2012., https://www.academia.edu/4998546/Novi_prostori_istra%C5%BEivanja_%C5%BEenskih_subjektiviteta_u_umetnosti_generacije_i_geografije (pregledano 5. lipnja 2018.)

istovremeno uzrok, prevođenja razlike u odnosu subjektâ prema simboličkom ugovoru, koji je društveni ugovor: razlike, dakle, u odnosu prema moći, jeziku i značenju.⁷⁴

Na koji se način to događa u povijesti umjetnosti Lisa Tickner pojašnjava u članku *Feminism, Art History, and Sexual Difference*: proces proizvodnje značenja neprekidan je; ta su značenja u stalnom pokretu između različitih *tekstova* (umjetničkih djela).⁷⁵ A budući da je proizvodnja značenja neodvojiva od proizvodnje moći, feministička je kritika detektirala kako povijest umjetnosti, proizvodeći „svoje pripovijesti i analize te svoja *čitanja* umjetničkih djela, konstantno u njih upisuje spolne razlike.“⁷⁶ Stoga je važno propitati temelje diskursa, osporiti autoritete i istražiti povijest „prikazivačkog bojnog polja.“⁷⁷ Tickner se, odgovarajući na pitanje *Kako se procesi rodnog razlikovanja provlače kroz prikazivanje umjetnosti i povijesti umjetnosti?*, poziva na tri koncepcije rodnih razlika koje je uspostavila Michèle Barrett, a to su: iskustvena razlika; pozicionalna razlika (u diskursu) i spolne razlike.⁷⁸ Ta tri koncepta, odnosno teorijske paradigme, pokazuju različite pozicije koje su istraživačice zauzimale tijekom (recentnije) povijesti. Tickner zaključuje kako ne postoji ni jedna sveobuhvatna teorija subjekta i društvenih odnosa u povijesti te kako je poželjno kombinirati pristupe koji nisu nužno kompatibilni, poput psihoanalize i marksizma, kako bi se razvile nove ideje i uvidi.⁷⁹ Paralelno s Ticknerovom i Pollock uvodi ideju o diferenciranju/ različitosti u svijetu umjetnosti, pišući o ženskom subjektivitetu sljedeće:

„[...] svaka žena je kompleksan proizvod svojih specifičnih povijesnih i kulturalnih okvira: generacija i geografija. Ne postoji niti Žena, niti žene. Svaka ima svoju specifičnu priču,

⁷⁴ Julia Kristeva, »Women's Time«, *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, (prir.) Nannerl O. Keohane, Michelle Z. Rosaldo, Barbara C. Gelpi, Chicago, 1982., str. 39. Prema: Branislava Anđelković, »Istorija umetnosti i feminističke teorije slike«, 2002., str. 20.

⁷⁵ Lisa Tickner, »Feminism, Art History, and Sexual Difference«, u: *Genders* (1988.), str. 115. Zahvaljujem Leili Topić što mi je ukazala na ovaj članak i ljubazno mi ga ustupila. Hrvatski prijevod nalazi se u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 180-181.

⁷⁶ Lisa Tickner, »Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među spolovima«, u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 170.

⁷⁷ Izraz koji je upotrijebio Timothy James Clark. »Društvo je bojno polje prikaza, a njihova ograničenja i koherencija redovito se narušavaju kao što se za njih redovito mora i boriti.« Timothy James Clark, *The Painting of Modern Life*, London: Thames and Hudson, 1985., str. 6.

⁷⁸ Michèle Barrett, »The Concept of Difference«, *Feminist Review* 26 (1987.). Prema: Lisa Tickner, »Feminizam, povijest umjetnosti«, 2005., str. 184. Nažalost, ovdje se ne mogu detaljnije baviti pojašnjavanjem svih triju razlika, ali važno je spomenuti kako Tickner preko njih objašnjava različite teorijske paradigme koje rezultiraju drugačijim definicijama patrijarhata te ukazuje na potencijalne zamke pojedinih pristupa (separatistička povijest umjetnosti, dodavanje žena u već postojeće obrasce, itd.).

⁷⁹ Isto, str. 218-219.

pojedinačno iskustvo konfiguracije klase, rase, roda, seksualnosti, obitelji, zemlje iz koje dolazi, migracija, zajedništva...“⁸⁰

Kroz ove dvije teme (žena kao znak; nefiksirana *ženskost*) pokazala sam problematiku koju su uočile i teorijski razvile istraživačice s obzirom na feminističke politike, primjenjujući različite analitičke metode, ponekad sučeljavajući znanstveno-disciplinarne perspektive.

C. Marksizam-socijalizam-feminizam

Treća tema tiče se kompleksnog odnosa marksizma, socijalizma i feminizma. Marksističke feministice proučavaju kapitalizam kao jedan od izvora tlačenja žena, tj. ekonomsku nejednakost koja stoji na putu emancipaciji. Historijsko rješenje u revoluciji radnika, koja je za cilj imala prestanak eksploatacije i težnju ka društvenoj jednakosti, otvorilo je teorijsku platformu za promišljanje pozicije (i uloge) žena unutar struktura društva. Međutim, osim ekonomske i klasne dimenzije koja se prostire osnovom marksističke kritike, feministice u praksi detektiraju različite oblike neravnopravnih odnosa, kojima ne pristupaju nužno s istim političkim ciljevima. Praktična sfera, oblikovana življenim iskustvima iz socijalizama, poslužila je kao platforma za novi set feminističkih pitanja, koja se s jedne strane odnose na to doba, a s druge na postsocijalističku tranziciju i socijalističko nasljeđe. Ova je tema zbog toga posebice relevantna za naše podneblje.

Socijalna povijest umjetnosti jedan je od analitičkih pristupa, koji se razvio sedamdesetih pod snažnim utjecajem marksističke analize društva. Njezin glavni predstavnik, Timothy James Clark, u svojim je tekstovima proklamirao neke od glavnih ciljeva kao što su proučavanje procesa konverzije i povezivanja pozadinskih transakcija koje se kriju iza slike te otkrivanje općih i specifičnih determinanti koje određuju umjetnika u nekom povijesnom trenutku.⁸¹ Unatoč tome što je socijalna povijest umjetnosti pokazala slijepe točke buržoaske povijesti umjetnosti, Pollock navodi nekoliko zamjerki i problematičnih mjesta iz rakursa feminističke kritike: povijest umjetnosti se i dalje proučava kao *povijest umjetnika* (pomoću rezultata istraživanja ispisuju se nove biografije i monografije); povijest umjetnosti interpretira se kao svojevrsna povijest civilizacije; zadržava se autonomija estetiziranih predmeta; u interpretaciji je prisutan ekonomski

⁸⁰ Griselda Pollock, »Preface«, *Generations and Geographies in the Visual Arts*, London; New York: Routledge, 1996., xv. Prema: Dragana Stojanović, *Novi prostori istraživanja ženskih subjektiviteta u umetnosti: „generacije“ i „geografije“*.

⁸¹ Timothy James Clark, »O socijalnoj povijesti umjetnosti«, u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 114-116.

redukcionizam;⁸² podliježe se ideološkim generalizacijama proučavanjem ideja i uvjerenja određenog društva ili razdoblja, pri čemu se slike smještaju u fiksne kategorije.⁸³ Pollock nadalje objašnjava kako je zadaća feministica promatrati „povijest kao promjenjivu, kontradiktornu i diferenciranu“.⁸⁴ U kontekstu discipline to podrazumijeva prestanak davanja primata estetskim kriterijima vrednovanja umjetničkih djela; prestanak promatranja umjetnosti kao odraza društva u kojem nastaje; prestanak korištenja formulacija poput „umjetnost i društvo“, „umjetnost i njezina historijska pozadina“, „umjetnost i rodni odnosi“, budući da se pravi problemi skrivaju u vezniku „i“;⁸⁵ napuštanje polazišta da je umjetnik univerzalni predstavnik svoje klase te, naposljetku, suočavanje s višestrukim povijestima, ideologijama i oblicima proizvodnje i spolne dominacije, koji se moraju mapirati zajedno.⁸⁶

D. Teorije roda

Četvrti koncept mišljenja proizlazi iz teorija roda. Francuska egzistencijalistkinja Simone de Beauvoir, analizirajući biološke odrednice spola, zaključuje da spol nije nepromjenjiva, nego društveno uvjetovana kategorija.⁸⁷ U svojoj knjizi *Drugi spol* (1949.) iznosi tezu da se rodno obilježenom osobom nastaje društvenim postojanjem.⁸⁸ Psihoanalitička teorija, posebice ona Jacquesa Lacana, željela je detektirati razvojne trenutke stjecanja rodnoga identiteta.⁸⁹ Judith Butler pak upozorava kako se taj konstruirani, zasebni rodni identitet vrlo brzo transformira u relativno fiksno diskurzivno mjesto: „većina feminističkih psihoanalitičkih teorija drži da je rod konstruiran smatrajući da (poput Freuda) raskrinkavaju esencijalističku ženskost ili muškost.“⁹⁰ U tome je problematičan lažni osjećaj legitimiteta koji psihoanalitička teorija gradi oko opisanog

⁸² Ekonomski redukcionizam podrazumijeva „svođenje svih razmatranja koja se tiču oblika i funkcija kulturalnih proizvoda na ekonomske i materijalne uzroke.“ Griselda Pollock, »(Feministička) socijalna povijest umjetnosti?«, 2005., str. 265.

⁸³ Isto, str. 259-265.

⁸⁴ Isto, str. 260.

⁸⁵ Pollock još navodi termine poput „umjetnost i njezin socijalni kontekst“, „umjetnost i klasne formacije“.

⁸⁶ Isto, str. 263-269.

⁸⁷ Hrvoja Heffer, »Biološka i društvena kategorija roda u rodnoj teoriji i rodna teorija stereotipa«, *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 33 (2007.), str. 165. Zanimljiva je opservacija koju de Beauvoir iznosi o problemu odnosa između spolova: „Odnos između dvaju spolova nije odnos dvaju elektriciteta, dvaju polova. Muškarac istodobno predstavlja i pozitivno i neutralno do te mjere da se na francuskom kaže *les hommes* za ljudska bića, s obzirom na to da se pojedinačno značenje latinske riječi *vir* prilagodilo općem značenju riječi *homo*. Žena predstavlja negativ – tako da joj je svako određenje nametnuto kao ograničenje, bez reciprociteta.“ Simone de Beauvoir, *Drugi spol*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2016., str. 13.

⁸⁸ Hrvoja Heffer, »Biološka i društvena kategorija roda«, 2007., str. 166. Iz toga proizlazi njezina poznata rečenica *Ženom se ne rađa, ženom se postaje*.

⁸⁹ Judith Butler, »Remećenje roda, feministička teorija i psihoanalitički diskurs«, u: *Feminizam/postmodernizam*, (ur.) Linda J. Nicholson, Zagreb: Liberata; Ženski studiji, 1999., str. 281.

⁹⁰ Isto, str. 284.

rodnog identiteta.⁹¹ Butler nudi subverzivne mogućnosti uređenja roda dekonstruirajući postojeće kategorije i stavljajući poseban naglasak na kritiku prisilne heteronormativnosti.⁹² Ona problem roda tretira kao pitanje diskurzivnog efekta, tj. reprezentacije⁹³ koja se kroz političke i kulturne procese stalno ponovno proizvodi.⁹⁴ Na tako postavljenoj konceptualnoj podlozi, Butler dalje pojašnjava da su performativnost roda i fluidnost identiteta otvorene za „preoznačavanje i rekontekstualizaciju [koja] oduzima hegemoničnoj kulturi i njezinim kritičarima pravo na esencijalistički prikaz rodnoga identiteta.“⁹⁵ Mnoge se umjetnice/i pozivaju na rodne teorije, koje su u umjetnički diskurs uvele temu performativnosti roda⁹⁶ i utjecale na tzv. *feministički performans*, koji se razvio kao zaseban teorijski problem.⁹⁷ Osim toga, pojavljuju se Craig Owens, Douglas Crimp i Whitney Davies koji, kroz *queer teoriju*, kritički analiziraju ideologiju heteroseksualnosti koja je tijekom povijesti povijesti umjetnosti određene umjetnike uključivala ili isključivala iz službenih narativa.⁹⁸

Kolešnik je još 2004. godine zapisala kako novi pristupi, poput kritičke povijesti umjetnosti, „kompleksnijim teorijskim uvidima [...] znatno mijenjaju disciplinarni identitet povijesti umjetnosti“ i transformiraju je.⁹⁹ S obzirom na to, predstoji mi još odgovoriti na sljedeća pitanja iz današnje perspektive: Do koje su mjere novi pristupi doista implementirani u matičnu disciplinu? Je li ona prestala funkcionirati kao ekskluzivno disciplinarno područje? Koriste li se

⁹¹ Isto.

⁹² Butler kritizira koherenciju između spola, roda i želje na sljedeći način: „Konstrukcija koherencije skriva rodne diskontinuitete koji uzimaju maha unutar heteroseksualnog, biseksualnog, gay i lezbijskog konteksta u kojemu rod ne slijedi nužno iz spola, a želja, ili spolnost općenito, ne slijedi iz roda; kad nijedna od ovih dimenzija tjelesnosti ne izražava ili odražava drugu.“ Judith Butler, »Remećenje roda«, 1999., str. 290.

⁹³ S predavanja Leonide Kovač *Uvod u feminističke dekonstrukcije povijesti umjetnosti*, održanog u svibnju 2018. u sklopu obrazovnog modula „Kreativni kritički laboratorij: Feminističke teorije i prakse“.

⁹⁴ Judith Butler, *Nevolje s rodom*, Zagreb: Ženska infoteka, 2000., str. 19.

⁹⁵ Judith Butler, »Remećenje roda«, 1999., str. 291. Brenner i Holmstrom pojašnjavaju na koji način su se politike identiteta odvojile od socijalističko-feminističkih političkih aspiracija (u teorijskom i praktičnom smislu): „Kako su politike identiteta postepeno bivale sve manje povezane s klasnom politikom, a dominantni oblici organiziranja i organizacije za gej prava se usmjerili na homonormativne strategije, kako bi ta prava bila prihvaćena, [...] vjerojatnost za seksualno oslobođenje zasnovano na klasi dramatično [se] smanjila.“ Johanna Brenner, Nancy Holmstrom, »Savremene socijalističko-feminističke strategije«, u: *Feminizam: Teorija i praksa*, (ur.) Darko Vesić, Miloš Baković Jadžić, Tanja Vukša, Vladimir Simović, Beograd: Centar za politike emancipacije, 2017., str. 61.

⁹⁶ Patricia Počanić u diplomskom radu analizira izvedbu rodnoga identiteta kao studije slučaja u radovima umjetnica Vlaste Delimar, Sanje Iveković, Ksenije Kordić i Ive Đorđević. Usp. Patricia Počanić, *Izvedba identiteta u hrvatskom performansu*, 2016., str. 30-42.

⁹⁷ Više o feminističkom performansu kao teorijskom problemu u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 2005., str. 201-202.

⁹⁸ Ljiljana Kolešnik, »Utjecaj kulturalnih teorija na povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu«, u: *Zbornik 1. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004., str. 323. Kolešnik o tome dalje piše: „Njihova osnovna primjedba svodi se na konstataciju kako se, budući da je heteroseksualnost postavljena kao norma koja oblikuje i upravlja cijelim poljem vizualnog, svi drukčiji oblici seksualnog izbora ili posve zanemaruju ili drže irelevantnim za interpretaciju likovnog djela.“ Isto.

⁹⁹ Isto.

progresivne interdisciplinarne metode u akademskom obrazovanju budućih povjesničara/ki umjetnosti? Ovim ću se pitanjima vratiti u četvrtom poglavlju pod nazivom *Feministička kritika i hrvatska likovna scena danas*.

3.1. Metodologija istraživanja

U prethodnim sam poglavljima pokazala kako ne postoji jedna sustavna, normativna feministička kritika, niti metodologija. Upravo su mnogostruke perspektive i interdisciplinarne metodologije feminističkih istraživanja utkale put intersekcionalnom kritičkom mišljenju i razbile stereotipe o jednom ispravnom analitičkom pristupu i objektivnom istraživaču. Prema tome, „bez obzira na mnogostrukost polazišta, predmetnih i ideoloških interesa, disciplinarnih prosudbi i ciljeva, feminističku kritiku u dovoljnoj mjeri objedinjuje usidrenje u interesu za načine na koje seksualna matrica prožima umjetničke prakse“.¹⁰⁰ Ova je premisa poslužila kao motivacija i polazišna točka za moje istraživanje, a kroz sljedeće tri točke pojasnit ću koji je njegov cilj, kako je selektiran materijal koji je uključen u analizu i na koji se način analiza odvijala.

(1) Cilj istraživanja

Budući da je feministička kritika u hrvatskoj povijesti umjetnosti u potpunosti marginalizirana kao istraživački put, jedan od ciljeva ovog istraživanja je prezentirati teorijsko zaleđe i usustaviti problematske cjeline koje se pretežito pojavljuju u analizama vršenim iz tog rakursa. Ipak, cilj drugog dijela istraživanja nije popunjavanje postojećih rupa u domaćim povijesnoumjetničkim narativima. Ne potenciraju se kronološka, uzročno-posljedična razvojna linija i deskriptivni model. Ovo istraživanje neće ponuditi *objektivni* presjek feminističkih intervencija u hrvatsku umjetnost od dvijetisućitih do danas, nego kroz četiri tematsko-problemske cjeline prikazati specifičnosti feminističkih intervencija s obzirom na lokalni, društveni, povijesni, politički i osobni kontekst.

(2) Materijal

Pri selekciji materijala, koji je prezentiran i analiziran u obliku studija slučaja (eng. *case-study*), postavila sam sljedeća četiri kriterija:

- Materijal pripada grupi likovnih umjetnosti i ostvaren je u formi umjetničkog djela (ili, u posebnim slučajevima, srodnog iskaza).

¹⁰⁰ Lada Čale-Feldman, Ana Tomljenović, *Uvod u feminističku književnu kritiku*, 2012., str. 23.

- Materijal je nastao između 2000. i 2018. godine.

S obzirom na veći broj istraživanja i članaka koji se bave feminističkim intervencijama osamdesetih i devedesetih, odlučila sam suziti fokus interesa na posljednjih 18 godina. Taj je materijal relativno malo obrađivan i tek mu predstoje šira teorijska kontekstualizacija i interpretacija. Osim toga, iz današnje se perspektive može proučavati u vezi s postsocijalističkom tranzicijom, socijalističkim nasljeđem te drugim društvenim, političkim i zakonodavnim promjenama koje karakteriziraju navedeno razdoblje.

- Materijal je bio prezentiran u nekom javnom prostoru (muzej, galerija, javna gradska površina, itd.) u obliku izložbe ili srodnog medija (umjetnička akcija, performans i sl.).

Odlučila sam se baviti materijalom koji je bio prezentiran u javnom prostoru, što implicira da je bio dostupan određenoj publici, odnosno da su putem njega komunicirane poruke koje su dostupne širem krugu ljudi, dok je istovremeno podložan kritici. U isto ga vrijeme umjetnička institucija, u kojoj je bio izložen, legitimira kao umjetničko djelo i otvara mu put ka širem umjetničkom i tržišnom sistemu. Odlučila sam se za medij samostalne ili skupne izložbe,¹⁰¹ jer je ona u suvremenom kontekstu poprište borbe za značenja, tj. postala je „primarni teren razmjene u političkoj ekonomiji umjetnosti, gdje je značenje konstruirano, održavano i povremeno dekonstruirano.“¹⁰²

- Materijal ili autor/ica mora imati određenu poveznicu s hrvatskom umjetnošću.

Iako bi bilo zanimljivije proširiti granice istraživanja izvan nacionalnog konteksta, ovaj kriterij postoji zbog prostorne ograničenosti rada i zahtjeva koji su proizašli s mog matičnog Odsjeka. S obzirom na snažne kulturološke i povijesne veze s državama bivše Jugoslavije, posebna pažnja trebala bi se posvetiti utjecajima koji su doveli do današnje situacije u hrvatskoj (povijesti) umjetnosti. Također, ne smijemo zanemariti činjenicu da su feministice proteklih desetljeća zajedno djelovale gradeći širu transnacionalnu feminističku mrežu.

¹⁰¹ U iznimnim slučajevima srodni medij može biti uključen u analizu.

¹⁰² Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, »Introduction«, u: *Thinking about Exhibitions*, (ur.) Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, London; New York: Routledge, 2005. [Prvo izdanje 1996.], str. 1.

Kao što je vidljivo iz ovih kriterija, materijal može biti izveden u bilo kojem mediju, a autor/ica ne mora biti afirmirani/a umjetnik/ca.

(3) Analiza materijala

Materijal se u obliku studija slučaja analizira kroz veće tematsko-problemske cjeline, koje su nastale kao pokušaj sistematizacije eklektičnog materijala na temu feminističkih intervencija. U praksi se pojavljuju mnoge druge teme i problematike,¹⁰³ a u nekim se slučajevima i preklapaju.

Analizi materijala pristupam koristeći argumentacijski aparat i interpretativne modele koji svoja uporišta pronalaze u feminističkoj teoriji i kritici (povijesti) umjetnosti, a čiju sam razvojnu liniju i fokalne točke ukratko predstavila. Pri tome koristim literaturu stranih i domaćih autora/ica, kako bih pokazala različite pozicije (i glasove) istraživača/ica. Služim se primarnim informacijama (djela izložena na izložbi, video dokumentacija performansa), sekundarnim informacijama (katalog, deplijan, novinski napisi) te znanstvenom, stručnom i popularnom literaturom. Dio literature potječe iz Velike Britanije, SAD-a i Francuske te u sebi nosi određen set vrijednosti i pozicija koje nisu nužno ekvivalentne, niti relevantne za naše podneblje. Važno je raditi i s tim materijalom, no treba imati u vidu lokalne političke, umjetničke i povijesne specifičnosti.

Umjetničko djelo interpretira se kao *tekst* kako bi se pronašla značenja koja se njime proizvode, definirale strategije korištene pri formiranju umjetničkog koncepta, prepoznale kritičke pozicije i intertekstualne veze te iščitale druge relevantne značajke.

Za kraj, smatram važnim osvijestiti osobnu istraživačku odgovornost i svoja ograničenja. Budući da se radi o novom istraživanju i pozicioniranju, problematiku ću nastojati iznositi kritički. Umjesto upadanja u zamku akademske objektivnosti, kao istraživačica ne želim predstavljati nevidljiv, anonimni glas *autoriteta*, niti zauzimati poziciju *objektivnosti*, nego otvoreno i samokritički pristupiti temi istraživanja, imajući na umu da moja osobna i politička uvjerenja do određene mjere utječu na istraživački fokus i odabrani smjer interpretacije.¹⁰⁴

¹⁰³ Primjerice ekofeminizam i umjetnost, nasilje nad ženama, pornografija, žensko tijelo, itd.

¹⁰⁴ Harding o takvom otvorenom pozicioniranju piše: „Uvođenje tog »subjektivnog« elementa u analizu zapravo povećava objektivnost samog istraživanja i smanjuje »objektivnost« koja krije takav tip dokaza od javnosti.“ Sandra Harding, »Introduction: Is there a feminist method?«, 1987., str. 9. Prijevod: Anja Trconić.

4. Feministička kritika i hrvatska likovna scena danas

Ovo će poglavlje ukratko prikazati zastupljenost feminističke kritike na hrvatskoj likovnoj sceni i njezinu poziciju u okviru obrazovnog sustava te objasniti ulogu koju u tom kontekstu preuzimaju izvaninstitucionalni obrazovni modeli.

Unatoč ekspanzivnom razvoju feminističke kritike u zadnjih pedeset godina i pluralizmu znanja koje je proizvela o likovnim umjetnostima, institucionalno je gotovo u potpunosti zanemarena. Štoviše, feministička teorija i kritika na hrvatskim su sveučilištima i dalje je novitet, pa čak i svojevrsni svjedok prisutstva progresivnog ili subverzivnog analitičkog potencijala. Ukratko ću se osvrnuti na pitanje koliko je feministička kritika zaživjela unutar institucionalnog okvira povijesti umjetnosti, a koji podrazumijeva odsjeke za povijest umjetnosti pri hrvatskim sveučilištima, institute za povijest umjetnosti, akademije likovnih i primijenjenih umjetnosti, specijalizirane časopise, udruženja umjetnika, itd. Vodeći se člankom Ljiljane Kolečnik u kojem je precizno sažeta aktualna situacija institucionalne krize u Hrvatskoj, valja prvo istaknuti kako je hrvatski akademski krug i dalje okrenut Bečkoj školi povijesti umjetnosti.¹⁰⁵ Iako je scena bila djelomično zahvaćena reformama provedenim od pedesetih naovamo, a koje su indicirale novi smjer u istraživanjima, feministička kritika svoje mjesto unutar discipline nije uspjela osigurati.¹⁰⁶ Kad se 1993. godine, povodom istoimene izložbe u organizaciji Moderne galerije u Zagrebu, pisalo o *Novoj hrvatskoj umjetnosti*, koja se rodila kao odgovor na „nužnost! autoidentifikacije i autodefinicije“,¹⁰⁷ Kolečnik je upozorila:

„Jedan od bitnih elemenata ovoga procesa je i rekonstrukcija pozicije žene u umjetnosti obilježena stalnim dualizmom između one koja je djelatna, koja promatra, dok je istovremeno i sama objekt promatranja, objekt žudnje određen već postojećim socijalnim konstruktom koji nije odabran već zatečen.“¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ljiljana Kolečnik, »Novija povijest povijesti umjetnosti u Hrvatskoj i suvremena kriza institucija«, *Život umjetnosti* 93 (2013.), str. 7.

¹⁰⁶ Isto.

¹⁰⁷ Igor Zidić, »Jedno čitanje Hrvatske (Uz nekoliko napomena o našoj izložbi)«, *Kolo 11-12* (1993.), str. 963. Kontroverzna je to izložba organizirana u jeku Domovinskog rata ili, prema riječima Igora Zidića, „u trenutku posljednje drame razvoda“.

¹⁰⁸ Ljiljana Kolečnik, »Ženska umjetnost kao fenomen unutar kompleksa hrvatske suvremene umjetnosti«, *Kolo 11-12* (1993.), str. 1022-1023.

Četvrt stoljeća kasnije, usprkos osnutku mnogih regionalnih istraživačkih i kulturnih centara i unatoč naporima pojedinih domaćih istraživača,¹⁰⁹ možemo ustvrditi kako se ta rekonstrukcija u kontekstu akademske discipline nije dogodila. Ova teza potvrđena je istraživanjem *Zastupljenost ženskih/rodnih tema u kurikulumima predmeta odabranih visokoobrazovnih institucija* (2016.).¹¹⁰ Osim kvantitativnog dijela istraživanja, cilj je bio analizirati vrstu sadržaja koji se nalazi u ponudi studijskih programa različitih zagrebačkih fakulteta za akademsku godinu 2015./16. Istraživanjem je utvrđeno da se „Filozofski fakultet ne može promatrati kao jedinstvena institucija, jer je zastupljenost ženskih/rodnih kolegija po različitim odsjecima raznolika. Tako se ni jedan cjeloviti kolegij ne zatiče na odsjecima za germanistiku, kroatistiku, anglistiku te povijest umjetnosti.“¹¹¹ Slični se obrasci pronalaze i u drugim hrvatskim gradovima u kojima se nalaze sveučilišta ili umjetničke akademije. Jasno je, prema tome, da se *alternativno* tumačenje suvremene likovne scene i nove teorijske paradigme moraju potražiti na nekim drugim mjestima.¹¹²

Razvojem civilnog društva i nezavisne scene u Hrvatskoj, od devedesetih se pomiču granice izvaninstitucionalnih obrazovnih praksi i putem neformalne edukacije se oformljuje novi kritički instrumentarij. Veliku ulogu u tom procesu odigrale su upravo feministice, osnovavši u Zagrebu Centar za ženske studije 1995. godine. Prvi je to interdisciplinarni studij o ženskoj tematici u Hrvatskoj, koji je u 23 godine kontinuiranog djelovanja pohađalo više od 700 studentica.¹¹³ Pored toga, osnovane su mnoge udruge, kolektivi i instituti koji su uspostavili komunikacijski kanal između tradicionalne povijesti umjetnosti i „naddisciplinarnih područja istraživanja“.¹¹⁴ Danas su mjesta poput Centra za ženske studije, Multimedijalnog instituta MaMa,¹¹⁵ Centra za vizualne

¹⁰⁹ Kao što su Ljiljana Kolečnik, Leonida Kovač, Suzana Marjanić, Ružica Šimunović i druge. Svakako ne smijemo zaboraviti golemi doprinos Vere Horvat Pintarić u ranijim razdobljima, posebice u kontekstu osnutka Katedre za vizualne komunikacije pri Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu 1967. godine. Za više usp. Ljiljana Kolečnik, »Novija povijest povijesti umjetnosti«, 2013., str. 8. i 18-19.

¹¹⁰ Valerija Barada, *Zastupljenost ženskih/rodnih tema u kurikulumima predmeta odabranih visokoobrazovnih institucija*, 2016., https://www.researchgate.net/publication/316108478_Zastupljenost_zenskihrodnih_tema_u_kurikulumima_predmeta_odabranih_visokoobrazovnih_institucija Mapping of of women%27s gender topics in the curricula of highe r_education institutions (pregledano 4. rujna 2018.)

¹¹¹ Isto, str. 5. Neki od pozitivnih primjera su pokretanje obrazovnog modula „Kreativni kritički laboratorij: Feminističke teorije i prakse“ pri zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti, pod vodstvom Leonide Kovač te fakultativni kolegij „Feminizmi i društvene promjene u suvremenim umjetničkim praksama“ pri Umjetničkoj akademiji u Splitu, koji se pod vodstvom Danijele Mandušić održavao 2012. godine. Zahvaljujem Gloriji Lizde na potonjoj informaciji.

¹¹² Ljiljana Kolečnik, »Novija povijest povijesti umjetnosti«, 2013., str. 11-12.

¹¹³ Internetska stranica Centra za ženske studije, <https://zenstud.hr/zenski-studiji/> (pregledano 6. rujna 2018.) Specifičnosti ovog programa su alternativni oblici nastave koji se „ne zasnivaju na hijerarhijskim i neoliberalno-kompetitivnim modelima učenja“ te stavljanje naglaska na regionalnu povezanost, posebice s akterima s prostora bivše Jugoslavije.

¹¹⁴ Ljiljana Kolečnik, »Novija povijest povijesti umjetnosti«, 2013., str. 12.

¹¹⁵ Multimedijalni institut MaMa vodi javnu knjižnicu, uže specijaliziranu za područja interesa i djelovanja Instituta. Pored knjižnice, Institut je pokrenuo online bazu stručne literature.

studije, Autonomnog kulturnog centra Attack, Mreže antifašistkinja Zagreba i Centra za dokumentiranje nezavisne kulture ključna u alternativnoj proizvodnji znanja u Zagrebu. Svakako treba spomenuti i kustoski kolektiv [BLOK], koji organizira *Političku školu za umjetnike* i od 2005. vodi program *Mikropolitike* s ciljem približavanja društveno angažiranih umjetničkih praksi lokalnoj javnosti te kustoski kolektiv WHW/*Što, kako i za koga*, koji je 2018. pokrenuo *Akademiju za umjetnike*, a tijekom svog dugogodišnjeg djelovanja organizirao niz edukativnih predavanja i radionica, od kojih posebno treba izdvojiti seminar *Feminističke perspektive na kritičke kulturne prakse* (2011.).¹¹⁶ O muzejima i galerijama kao mjestima generiranja znanja i, prije svega, ispisivanja (službenih) narativa, uskoro će biti više riječi.

Uz sve spomenuto, u Zagrebu se svake godine odvijaju edukativni programi poput *Kustoske platforme*, *Kulturpunktove novinarske škole* i *Vox Feminae Festivala*. Valja još istaknuti mlađi feministički kolektiv fAKTIV (2016.) te studentsku Incijativu za feministički Filozofski (2017.), koja je „nastala iz potrebe da se na Filozofskom fakultetu u Zagrebu organizirano, sustavno i kritički pristupi feminističkim temama i problemima.“¹¹⁷ Za širenje recepcijskog dosega i stvaranje dodatnog prostora za kritičku refleksiju, svakako su zaslužni nezavisni portali, kao što su *Kulturpunkt*, *Vizkultura*, *Libela*, *Vox Feminae* i *Muf* te časopisi *Treća*, *Zarez*, *Up&Underground*, *Frakcija*, *Novosti* i *GSG (Građanke svom gradu)*.¹¹⁸

Još jedna znamenita pojava su internetski arhivi koji postaju mjesta obilježavanja feminizma. Jedan takav arhiv, *The Bring In Take Out Living Archive* (LA), osnovala je feministička kustoska grupa Red Min(e)d 2011. godine. Radi se o konceptualnom projektu arhiviranja feminističkih praksi u kontekstu suvremene umjetnosti s ciljem uspostavljanja interaktivne platforme. Ideja da platforma funkcionira po metodološkom principu *donesi-odnesi* (eng. *bring in/take out*), proizvod je želje za stvaranjem otvorenog prostora koji nudi mogućnost stalnog preispitivanja, (auto)refleksije te razmjene ideja i mišljenja, što vodi u pluralizam znanja.¹¹⁹ Drugi je primjer online baza podataka *Dizajnerice: kontekst – produkcija – utjecaji*, nastala prema autorskoj koncepciji Maše Poljanec i Maje Kolar. Baza funkcionira kao otvoreni arhiv, kojemu je cilj

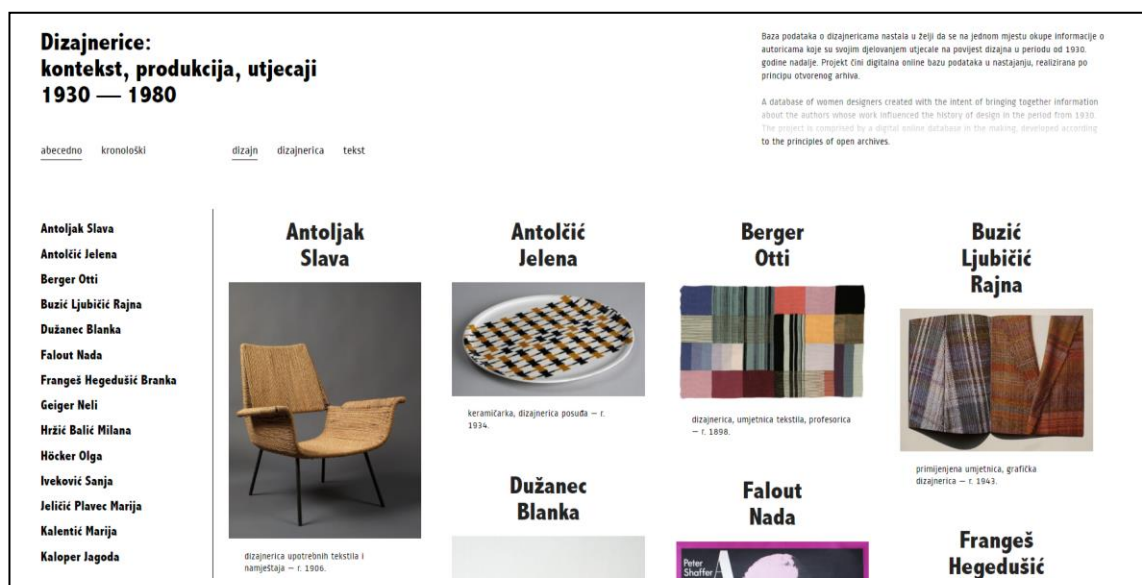
¹¹⁶ Kustoski kolektiv [BLOK] od 2016. godine vodi BAZU, prostor za produkciju suvremene umjetnosti, edukaciju i aktivizam, dok kustoski kolektiv WHW rukovodi programom Galerije Nova. Pored spomenutih edukativnih programa, oba kustoska kolektiva objavila su niz vrijednih publikacija.

¹¹⁷ Internetska stranica Filozofskog fakulteta u Zagrebu, <http://www.ffzg.unizg.hr/orijentacija/inicijativa-za-feministicki-filozofski/> (pregledano 6. rujna 2018.) Incijativa je 2018. godine organizirala tribinu o hrvatskom obrazovnom sustavu. Jedan od ciljeva bio je kritički se osvrnuti na marginalizaciju marksističko-feminističke perspektive i postkolonijalne kritike pri podučavanju.

¹¹⁸ Vjerujem da je ovaj popis moguće nadopuniti i drugim primjerima s kojima trenutno nažalost nisam upoznata.

¹¹⁹ »The Bring In Take Out Living Archive«, u: *Feminističke kritičke intervencije: pogled na naslijeđe, dekoloniziranje, prelaženja*, (ur.) Biljana Kašić, Jelena Petrović, Sandra Prlenda, Svetlana Slapšak, Zagreb: Centar za ženske studije, 2012., str. 173. Poveznica na arhiv: <https://bringintakeout.wordpress.com/>.

prikupiti informacije o hrvatskim dizajnericama koje su svojim djelovanjem izvršile snažan utjecaj na povijest dizajna od 1930. godine do danas, a u dominantnim su narativima ostale nezabilježene, zaboravljene i nevidljive.¹²⁰



1. Internetska stranica projekta *Dizajnerice: kontekst – produkcija – utjecaji*

Ovo su samo neki od primjera baza podataka o feminističkim praksama i umjetnicama, koje funkcioniraju kao nadogradnja postojećeg znanja, svojevrсни društveni korektivi i, napose, otvorena mjesta razmjene, refleksije i političnosti.

Ovako pobrojane komponente alternativne i nezavisne kulturne scene mogu nagnati na pogrešan zaključak – da su znanja koja se tamo generiraju jednako vidljiva i dostupna novim generacijama povjesničara/ki umjetnosti i široj javnosti. Međutim, mnogi studenti tek u poodmaklim fazama studija dolaze u kontakt s tim informacijama, a javno se mnijenje oblikuje medijima koji prvenstveno prate *mainstream* umjetničku produkciju i njezina tumačenja. Uloga nezavisnog sektora utoliko je krpanje rupa i ispravljanje institucionalnog nemara. Leonida Kovač bujanje izvaninstitucionalne scene komentira kao pozitivni fenomen koji dozvoljava znanju koje nije akademsko da postane legitimno.¹²¹ Iako sporo ulazi nazad u akademsku sferu, pomalo mijenja diskurs kontrapunktirajući hegemonističkim narativima.

¹²⁰ Internetska stranica projekta *Dizajnerice: kontekst – produkcija – utjecaji*: <http://dizajnerice.com/> (pregledano 6. rujna 2018.). Zahvaljujem kolegi Leopoldu Rupniku što je, kraj svega ostalog, širokogrudno podijelio znanje o ovoj temi sa mnom.

¹²¹ Usp. *YouTube*, „Cruising sa Srđanom Sandićem: Jesmo li još uvijek moderni?“, <https://www.youtube.com/watch?v=uCnE2tAjrrw>, 51:30-52:24 (pregledano 6. rujna 2018.)

5. Feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.

U ovom poglavlju ponudit ću jednu od mogućih teorijskih interpretacija feminističkih intervencija, koje su analizirane u odnosu na veću tematsko-problemsku cjelinu „Žena u javnom prostoru“.¹²² Tematske cjeline rezultat su pokušaja sortiranja heterogenog materijala koji sam prikupila tijekom istraživanja. Svjesna sam ograničenja koja proizlaze iz striktno određenih tematskih blokova, posebice s obzirom na polivalentni karakter pojedinih umjetničkih radova, no odlučila sam koristiti ovakav pristup jer smatram da je analizu važno raditi *kroz* i *u odnosu na* temu o kojoj rad progovara kako bi se lakše mogli iščitati autorski pristupi i detektirati kritičke pozicije. Smatram važnim naglasiti kako tematska klasifikacija ni na koji način ne progovara o *vrijednosti* umjetničkih radova, niti o njihovoj relevantnosti, inovativnosti ili originalnosti, što su neki od ustaljenih kriterija struke za valorizaciju djela. Odmicanjem od tradicionalnog povijesnoumjetničkog (pr)ocjenjivanja umjetničkih djela, izmiče se i narativima o velikim umjetnicima i genijima, koje takvi sustavi proizvode.

Vratit ću se na trenutak na feminističko umjetničko djelovanje u Hrvatskoj prije dvijetisućitih. Pišući o počecima feminističke umjetničke aktivnosti u Hrvatskoj, Bratić ističe kako je od sedamdesetih moguće pronaći sporadične primjere feminističkih praksi u kojima svakako prednjači Sanja Iveković, prva umjetnica koja je u svojim radovima polazila iz eksplicitno feminističke pozicije.¹²³ Početkom osamdesetih na sceni se pojavljuje Vlasta Delimar, koja svoje četrdesetogodišnje djelovanje i danas odbija okarakterizirati kao feminističko, iako ono u svojoj srži to jest. Devedesete godine na ovim prostorima karakterizira rat, smjena ideologije, postsocijalistička tranzicija i okretanje prema „brisanom prostoru neoliberalizma.“¹²⁴ Paralelno s promjenama na širem društveno-političkom planu, mijenja se i društvena uloga žene, kako navodi Bratić:

„Devedesete su godine, s legitimizacijom i jačanjem nacionalizma, dodatno ojačale rodnu podjelu i naglasak na muškarcu kao aktivnome subjektu, zaštitniku i stvaratelju novoga društva, nacije i nove povijesti svoje prostorno-vremenske situiranosti; žena je, s druge

¹²² Druge tematsko-problemske cjeline koje sam detektirala su: (ženski) umjetnički rad; reproduktivna prava i majčinstvo; feminizam u postsocijalizmu. Neke feminističke intervencije istovremeno obrađuju dvije ili više tema, no s obzirom na koncept ovoga rada, svrstane su pod jednu. Isto tako, mnogobrojne feminističke intervencije nažalost nisu pronašle svoje mjesto u sklopu ove četiri tematsko-problemske cjeline, pa su stoga u ovom formatu izostavljene.

¹²³ Martina Bratić, *Destabilizacija praksi političkih sistema*, 2014., str. 13.

¹²⁴ Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu: Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*, Zagreb: Durieux i Hrvatska sekcija AICA, 2016., str. 20.

strane, na društvenome planu stavljena u pasivnu poziciju, bez stvarne socijalne uloge i svrhe. Ipak, u granicama doma i domaćinskoga života, kao i u ulozi hraniteljice naroda, ženina je pozicija doživljavana kao aktivna i društveno relevantna.“¹²⁵

Spomenuta lokalna problematika počinje se obrađivati kroz umjetničke forme od druge polovice devedesetih – od feminističkih intervencija, do brojnih drugih oblika otpora.

U ovom uvodnom dijelu valja još nešto reći o performansu, koji se često pojavljuje kao medij feminističkih intervencija, odnosno preferirana kritička strategija koja preko performativnih kreacija multiplicira nove realnosti.¹²⁶ Još od historijskih početaka u avangardi, performans se koristio kao metoda slamanja tradicionalnih kategorija u umjetnosti,¹²⁷ a neke od većih promjena su korištenje vlastitog tijela kao umjetničkog materijala te prostorna i vremenska specifičnost umjetničke izvedbe, odnosno njezina efemernost i neponovljivost. Isto tako, performans nije bilo moguće kapitalizirati prije rađanja ideje o njegovoj video dokumentaciji.

Feministički performans Šuvaković tretira kao zasebni teorijski problem i opisuje tri razvojne faze u kontekstu moderne umjetnosti:

- „(1) predfeministički performans koji nastaje ili kao privatni ženski ritual izvan prostora muškog pogleda ili se odvija na način muškog pogleda;
- (2) feministički performansi koji nastaju kao javni ritual kritike kapitalističke (ali i realsocijalističke) ekonomije pogleda;
- (3) postfeministički performansi [koji] nastaju u *osvojenom* polju asimetrija i transgresija Drugog.“¹²⁸

Suzana Marjanić u svojem kapitalnom djelu *Kronotop hrvatskoga performansa* predstavlja tri kategorije rodnoga performansa, koje je u originalnom kontekstu književne teorije uspostavila teoretičarka Toril Moi. To su feministički performans; ženski performans i antifeminini performans (ili performans subverzije femininog).¹²⁹ Ove ću kategorije uskoro detaljnije predstaviti kroz primjere koji slijede.

¹²⁵ Martina Bratić, *Destabilizacija praksi političkih sistema*, 2014., str. 18.

¹²⁶ Jacqueline Millner, Catriona Moore, Georgina Cole, »Art and Feminism: Twenty-First Century Perspectives«, *Australian and New Zealand Journal of Art* (2015.), str. 145-146.

¹²⁷ Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007., str. 71.

¹²⁸ »Feministički performans kao teorijski problem«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Miško Šuvaković, Zagreb: Horetzky; Ghent: Vlees & Beton, 2005., str. 202.

¹²⁹ Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, Zagreb: Udruga Bijeli val; Institut za etnologiju i folkloristiku; Školska knjiga, 2014., str. 539.

Jeanie Forte iznijela je tezu da ženska performativna umjetnost funkcionira kao dekonstrukcijska strategija jer predstavlja diskurs objektiviranog drugog:

„Žena sačinjava poziciju objekta, poziciju drugoga u odnosu spram društveno dominantnog muškog subjekta; ta *drugost* je ono što omogućuje reprezentaciju (personifikacija muške žudnje). Upravo zbog djelovanja te reprezentacije, stvarne su žene odsutne iz dominantne kulture te, kako bi dobile priliku progovoriti, moraju to činiti pod krinkom (maskulnosti, neistinitosti, simulacije, zavodjenja) ili se pak upustiti u razotkrivanje same oprečnosti u kojoj su ono oprečno, Drugo.“¹³⁰

Drugim riječima, feministički performans preuzima ulogu raskrinkavanja kulturno proizvedene funkcije *žene*.

¹³⁰ Jeanie Forte, »Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism«, *Theatre Journal* Vol. 40, No. 2. (1988.), str. 218. Prijevod: Anja Trconić.

5.1. Žena u javnom prostoru: strategije i kritičke pozicije

Tema *kroz* koju se analiziraju strategije i kritičke pozicije u feminističkim intervencijama obuhvaćena je nazivom „Žena u javnom prostoru“. Valja prvo objasniti što definiramo kao javni prostor i zbog čega je pojam *žena* napisan kurzivom. Pišući o poretku prostora, Gordana Bosanac promišlja grad kao cjelinu sastavljenu od različitih prostornih jedinica i definira ga na sljedeći način: „od samih početaka on je ljudska aglomeracija organizirana kao društvena cjelina u kojoj se prema ukupnom prostoru zajedništvo otvara kao *javnost*, a unutrašnjost obiteljskih jedinica kao *privatnost*.“¹³¹ Već u definiciji nailazimo na dihotomiju *privatnost* i *javnost*, a upravo je potonje mjesto općeg komuniciranja, razmjena ideja, sučeljavanja grupa, nacija i država.¹³² Drugim riječima, čitava se povijest odvijala u vanjskom dijelu grada, odnosno u javnosti. U isto vrijeme polovica čovječanstva nije imala pristup tom prostoru, nego je prebivala u zatvorenom svijetu privatnosti.¹³³ Jedine žene koje su tijekom povijesti ulazile u javni prostor bile su prostitutke i, eventualno, u slučaju nasljedstva, poneka kraljica.¹³⁴ Prema tome, u javnosti je postojala samo ideja o ženi, kako dalje objašnjava Bosanac:

„ona u vanjskom svijetu postoji kao podrazumijevana privatnost njenog gospodara – žena kao unutrašnjost nikada se ne može izvanjštiti u svojoj praksi, nego samo pretpostavljanju, slici, i to idealnoj, o tome tko je, što je i kakav je nečiji *posjed*. Ono što ona jest – to je odsutna prisutnost; idealizirani predmet opće želje, ljubavnih maštanja u poeziji i uopće u umjetnosti i duhovnom predočavanju ženske drugosti koja se ne misli kao ljudska, nego kao božanska, nadstvarna pojava koja u umjetnosti figurira kao opći ideal. Ali u javnoj sferi nema stvarne žene.“¹³⁵

Upravo tu ideju o *ženi* tematiziraju neke feminističke umjetnice, tako što je analiziraju, prokazuju, subvertiraju, pa i dekonstruiraju.

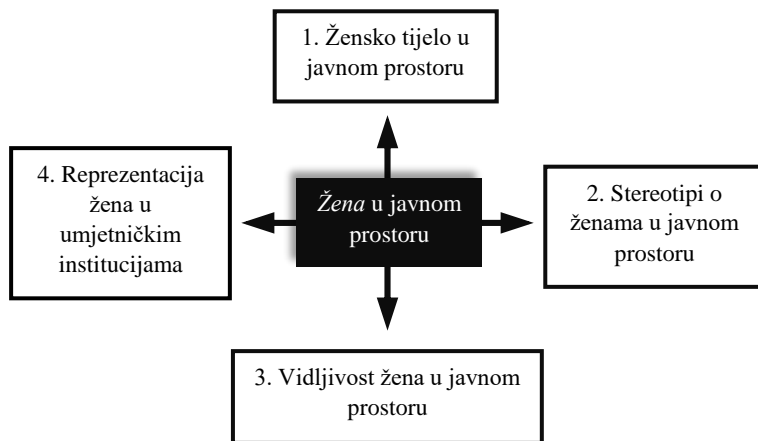
¹³¹ Gordana Bosanac, »Odsutan prostor žene: povijest, javnost i svijet«, u: *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, (ur.) Jasenka Kodrnja, Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, 2006., str. 53.

¹³² Isto, str. 55.

¹³³ Isto, str. 56.

¹³⁴ Isto, str. 58.

¹³⁵ Isto, str. 56. O tom fenomenu pisala je Virginia Woolf: „U mašti, ona je od najvećeg značenja; u stvarnosti je potpuno beznačajna. Poeziju preplavljuje od korica do korica; u povijesti je uopće nema. U književnosti vlada životima kraljeva i osvajača; u stvarnosti je rob svakog dječaka čiji su joj roditelji silom stavili prsten na ruku. U književnosti s njenih usta padaju neke od najnadahnutijih riječi, neke od najdubljih misli; u stvarnosti gotovo i ne zna čitati, pisati, a i vlasništvo je muža.“ Virginia Woolf, *Vlastita soba*, Zagreb: Centar za ženske studije, 2003. [Prvo izdanje 1928.] str. 47.



2. Shematski prikaz tematskih cjelina

Krovna tema „Žena u javnom prostoru“ obrađuje se kroz četiri manje cjeline, koje sam odredila kao: (1) žensko tijelo u javnom prostoru; (2) stereotipi o ženama u javnom prostoru; (3) vidljivost žena u javnom prostoru i (4) reprezentacija žena u umjetničkim institucijama.

5.1.1. Žensko tijelo u javnom prostoru

U ovom ću poglavlju na tri primjera feminističkih intervencija pokazati kako žensko tijelo zauzima javni prostor, kako ga koristi na *neprimjeren* način, polemizira s njim i trpi reperkusije kršenja norme. Odabrani primjeri, performans *Trokut* (1979.) Sanje Iveković, performans *Šetnja kao Lady Godiva* (2001.) Vlaste Delimar i fotografska serija *Dijalozi* (2016.) Tjaše Kalkan, pokazat će različite autorske pozicije i korištene strategije.

Počet ću s primjerom **Sanje Iveković** koja je iskoristila politički potencijal performansa kako bi demonstrirala postojeću ideologiju i njezine mehanizme moći.¹³⁶ U svojem znamenitom performansu *Trokut* (1979.), koji je fotografski dokumentiran, Iveković izvodi akciju na dan dolaska predsjednika Tita u Zagreb. Umjetnica sjedi na vlastitom balkonu u Savskoj ulici 1, čita Bottomoreovu knjigu *Elites and Society*¹³⁷ i hini da masturbira. Komunikacijski trokut stvara se u trenutku kad je s vrha hotelske zgrade ugleda muškarac koji utjelovljuje osiguranje i javi kolegi policajcu, koji stoji na ulici, što se događa na balkonu. Prema riječima umjetnice: „nakon nekog vremena zvoní zvono na vratima moga stana i preko kućnog telefona osoba koja se identificira kao službeno lice naređuje da se »uklone sve osobe i stvari sa balkona.« Time je akcija završena.“¹³⁸

¹³⁶ Martina Bratić, *Destabilizacija praksi političkih sistema*, 2014., str. 21.

¹³⁷ Patricia Počanić, *Izvedba identiteta u hrvatskom performansu*, 2016., str. 36.

¹³⁸ Bojana Pejić, »Sanja Iveković: Metonimijske kretnje«, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 294.



3. Sanja Iveković, *Trokut*, 1979., performans

Bojana Pejić ističe kako je žena-na-balkonu mizanscena koja jasno ocrtava rodnu dihotomiju upisanu u dijalektiku privatnog i javnog.¹³⁹ Drugim riječima, balkon stoji na razmeđu dviju sfera, odnosno predstavlja mjesto s kojeg su žene tijekom povijesti promatrale svijet u kojemu nisu sudjelovale.¹⁴⁰ Ono što je posebno zanimljivo u kontekstu feminističke kritike upisane u ovaj rad jest činjenica da se ovaj prostorno i vremenski određen performans (eng. *site-specific* i *time-specific*) na meta razini isto tako odvija u „političkom vremenu“ (dolazak predsjednika).¹⁴¹ Ta okolnost privatnu

sferu balkona transformira u „politički prostor“ koji sada funkcionira kao javni.¹⁴² *Trokut* tako progovara o nasilnoj vlasti koja privatni prostor po potrebi može proglasiti javnim, a ujedno tematizira i prakse nadziranja, kontrolu i mušku dominaciju.¹⁴³ Iako je Iveković razmjenjivala pogled s predstavnikom sigurnosnih struktura, njegov je muški pogled (eng. *male gaze*) naposljetku prouzrokovao sankcije u njezinom privatnom prostoru. Šuvaković tu činjenicu komentira na sljedeći način: „izvela [je] karakterističan nevidljivi događaj žene bez sadržaja ili nevidljive žene koja će postati živa a to znači vidljiva žena tek radom pogleda »službenika« državne sigurnosti, tj. institucionalne infrastrukture kontrole svakodnevice u realnom socijalizmu.“¹⁴⁴ Ovaj je performans, zbog svega navedenog, Marjanić opisala terminom *feministički performans*, koji je „određen političkim stavom kao subverzijom svih oblika patrijarhata i seksizama“.¹⁴⁵

¹³⁹ Isto, str. 293.

¹⁴⁰ Isto. O sličnoj temi, prostorima ženskosti u povijesti modernog slikarstva, pisala je Griselda Pollock. Usp. Griselda Pollock, »Modernizam i prostori ženskosti«, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. 157-196.

¹⁴¹ Patricia Počanić, *Izvedba identiteta u hrvatskom performansu*, 2016., str. 36.

¹⁴² Isto.

¹⁴³ Martina Bratić, *Destabilizacija praksi političkih sistema*, 2014., str. 31.

¹⁴⁴ Miško Šuvaković, »Neizvesni modeli ženskog identiteta i konceptualna umetnost«, u: *Konceptualna umetnost*, (ur.) Miško Šuvaković, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine; Kulturni centar Novog Sada, 2007., str. 273.

¹⁴⁵ Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa*, 2014., str. 540.

Građanska neposlušnost također je karakteristika performansa *Šetnja kao Lady Godiva* (2001.) Vlaste Delimar koja, za razliku od Iveković, ne progovara iz jasne feminističke pozicije, nego iz unutarnje narativne logike.¹⁴⁶ Polazi iz vlastitih iskustava, a kao umjetnički medij koristi vlastito tijelo. Zbog toga Marjanić njezine performanse kategorizira kao *ženski*



4. Vlasta Delimar, *Šetnja kao Lady Godiva*, 2001., performans

performans, koji upućuje na biološku činjenicu, ali ne afirmira feminističke stavove.¹⁴⁷ U spomenutom performansu Delimar je, po uzoru na mitološku anglosaksonsku plemkinju, naga projahala središtem Zagreba na bijelom konju Petku.¹⁴⁸ Plemkinja je to napravila kako bi stanovnike engleskog grada Coventryja spasila od nametnutog poreza, a Delimar kako bi ukazala na „individualnu odgovornost svakoga pojedinca i na hrabrost u suočavanju s konvencijama i nametnutim heteronomijama.“¹⁴⁹ Umjetnica je ovim činom pokušala adresirati nepravdu koja se događa pojedincu koji želi živjeti prema vlastitim pravilima.¹⁵⁰ Okrenimo se na čas pravnoj i institucionalnoj pozadini ovog performansa, o kojoj Delimar kaže sljedeće:

„Moje pripreme za performans trajale su više godina jer je prva izvedba bila zamišljena da se napravi još 1996., odmah nakon Domovinskog rata. Pokušala sam tražiti pomoć od Muzeja suvremene umjetnosti i Galerije Miroslav Kraljević da performans izvedem pod njihovom »zaštitom« no odbili su me. Muzej suvremene umjetnosti ponovno me odbio i 2001. godine, a isto je bilo i s Modernom galerijom gdje su rekli da nisu baš povoljna vremena za takve akcije. Odbila me i udruga BLOK, organizator *Urban festivala*. Od policije sam dobila pismeno odobrenje, ali uz napomenu da se performans može izvesti samo ako jahačica bude odjevena.“¹⁵¹

¹⁴⁶ Martina Bratić, *Destabilizacija praksi političkih sistema*, 2014., str. 17.

¹⁴⁷ Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa*, 2014., str. 540. Iako se odrednica ispravno tiče autointerpretacije koju je dala Delimar, vidjet ćemo kako njezini performansi u sebi nose snažan feministički potencijal.

¹⁴⁸ Isto, str. 558.

¹⁴⁹ Suzana Marjanić, »Vlasta Delimar ili žena je žena je žena...: auto/biografski performansi«, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, (ur.) Martina Munivrana, Zagreb: Domino, 2014., str. 48.

¹⁵⁰ Isto.

¹⁵¹ Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu*, 2016., str. 103.

Naposljetku je performans izvela u vlastitoj organizaciji, bila privedena i novčano kažnjena zbog građanskog neposluha. Iako to nije bio cilj, niti je o tome željela govoriti ovim radom, Delimar je zaključila kako je u ovoj državi kultura na zadnjem mjestu i kako je svaki pametan čovjek protiv države.¹⁵² No, ostaje pitanje što možemo zaključiti ako subverziju etičkih načela promatramo kroz reakciju kolektiva i institucija koji su performans inicijalno zaniijekali, a potom ga institucionalno kontekstualizirali i legitimizirali, pa čak i potencirali ponovnu izvedbu u interpretaciji Dore Lipovčan.

Vratimo se sada interpretaciji performansa, kojim je Delimar (svjesno ili nesvjesno) iznijela kritiku spomeničke plastike s prikazima heroja konjanika tako što je anti-spomeničkom gestom subvertirala ikonografiju trijumfa muškarca ratnika. Istovremeno je otvorila temu tijela kao simbola proturječja, odnosno fluidne percepcije nagog ženskog tijela u javnom prostoru, koje je s jedne strane sveprisutno u svojoj idealiziranoj formi,¹⁵³ dok s druge strane, u svojoj izvornoj formi, izaziva zazor kod promatrača. Kako je ustvrdila Katerina Jovanović, „dok promatramo Vlastine nesavršenosti proživljavamo vlastitu krizu identiteta koja ima za posljedicu nelagodu i stupor, a u konačnici odbojnost i gađenje spram viđenog.“¹⁵⁴ Delimar vlastito golo tijelo koristi gotovo kao manifest oslobođene seksualnosti,¹⁵⁵ koje se izloženo u javnom prostoru tretira i kao „element prostora koji istražuje, s time da taj prostor ne služi jedino kao okvir performansu, već performans nastaje kao reakcija na njega“.¹⁵⁶ Šuvaković o radu Vlaste Delimar zaključuje:

„Ona je simboličku sliku *društvene (ideološke) borbe* postavila kao alegorijsku sliku »seksualne borbe« u kojoj se i kroz koju se otkrivaju dimenzije društvenosti. Time je provocirala pokaznost/skrivenost normiranja »normalnosti« privatnog i javnog kao društvenog-paradigmatskog (ideološkog). [...] Vlasta Delimar pristaje da na svom tijelu suoči *igru moći* i u toj *igri* nema spasenja, iskupljenja ili oslobođenja... jer anatomija je

¹⁵² Suzana Marjanić, »Vlasta Delimar ili žena je žena je žena«, 2014., str. 48.

¹⁵³ Kroz spomeničku plastiku, slikarstvo, igrani film, pornografiju itd.

¹⁵⁴ Katerina Jovanović, *Performans kao umjetnost – tijelo kao umjetnost: Vlasta Delimar*, diplomski rad, Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2016., str. 52. Jovanović, nadalje, piše: „Tako je jednom prilikom, na račun performansa *Šetnja kao Lady Godiva* (2001.) dobila grubu kritiku od strane ženske gledateljice da je predebela i prestara da bi javno otkrivala svoje tijelo.“ Delimar i danas, više od petnaest godina kasnije, izvodi umjetnost naga, prikazujući realno tijelo koje stari.

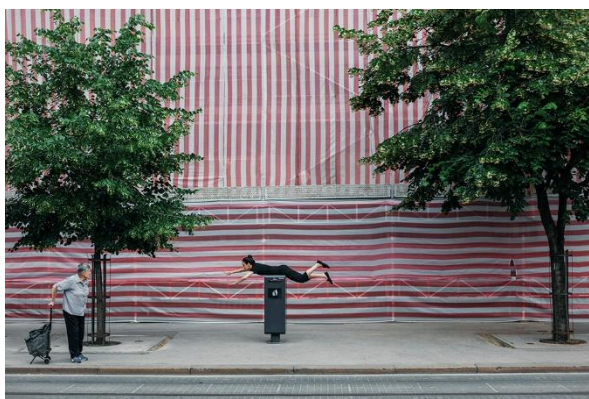
¹⁵⁵ Patricia Počanić, *Izvedba identiteta u hrvatskom performansu*, 2016., str. 30.

¹⁵⁶ Silva Kalčić, »Dogradnja prostora sadržajem: proces i trajanje«, u: *Vlasta Delimar – Milan Božić: Provesti noć u prostoru...*, Zagreb: Domino, 2015., str. 5. Prema: Kristina Malbašić, »Umjetničko tijelo Vlaste Delimar kao medij kulturnoantropoloških značenja u javnom prostoru«, u: *Zbornik radova međunarodnog i interdisciplinarnog skupa „Od državne umjetnosti do kreativnih industrija/transformacija rodni, političkih i religijskih narativa“*, (ur.) Josip Zanki et al., Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2015., str. 110.

sudbina koja se bez prestanka konstruira i dekonstruira u društvenoj (seksualnoj, ekonomskoj i političkoj) borbi za moć.“¹⁵⁷

Treći rad tiče se zazora od ženskog tijela u javnom prostoru, koji ovaj put ne proizlazi iz činjenice nagosti ili odstupanja od medijski konstruirane slike idealiziranog tijela, već iz njegovog *ponašanja* u njemu. Riječ je o fotografskoj seriji ***Dijalozi* (2016.) Tjaše Kalkan**, u kojoj umjetnica istražuje normirani odnos tijela u javnom prostoru. Kalkan opisuje koncept na sljedeći način:

„Vođena subjektivnim doživljajem tjelesne, pa i psihološke skučenosti, performativno interveniram u strukturu tih prostora fotografirajući inscenirano žensko tijelo u odnosu na slučajne prolaznike. [...] Akcijama stvaram potencijalne dijaloge između tijela i prostora kako bih izvrnula ustaljene načine poimanja i upotrebe tijela.“¹⁵⁸



5. Tjaša Kalkan, *Dijalozi*, 2016., fotografija

¹⁵⁷ Miško Šuvaković, »Neizvesni modeli ženskog identiteta i konceptualna umetnost«, u: *Konceptualna umetnost*, 2007., str. 276-277.

¹⁵⁸ Tjaša Kalkan, Izjava o radu *Dijalozi*, katalog izložbe *HT nagrada za hrvatsku suvremenu umjetnost*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2017.

Kalkan u promišljanju projekta kreće iz autobiografskog iskustva, koje postavlja na razinu općeg pitanja o društveno uvjetovanoj tjelesnosti, tako što izvrće normiranu upotrebu ženskog tijela u javnom prostoru. Autorica ističe kako je urbani prostor „prepun isprogramiranih i automatiziranih tijela, koja se mehanički kreću, stoje, čekaju, sjede.“¹⁵⁹ Društvenoj normiranosti pristupa iz jasnih teorijskih uporišta, pa tako navodi primjer sociologa Marcela Maussa koji je ustvrdio da naše tjelesno ponašanje nije *prirodno*, već naučeno i fiksirano kroz kulturno-povijesno nasljeđe.¹⁶⁰ Ono je dodatno regulirano sustavima društvene kontrole nad tijelom i geometrijom zabrana, koje su reperkusija procesa racionalizacije Zapadne kulture i njezine dogme o nadređenosti uma nad tijelom.¹⁶¹ Stoga se tijelo kontrolira i samoregulira posredstvom različitih tradicionalnih (moralnih, crkvenih) i političkih autoriteta.¹⁶² U suvremenom svijetu tu su i nadzorne kamere, brojna upozorenja i pisana pravila, koja se nalaze u javnom prostoru. Kalkan, nadalje, zaključuje: „Ako je odnos između tijela i prostora uvjetovan kontekstom društvene norme, onda ključ za razumijevanje i potencijalno mijenjanje tog odnosa leži u negaciji, izvrtanju ili kršenju norme.“¹⁶³ Zato umjetnica osmišljava performativne inscenacije koje tvore dijaloge s urbanim javnim površinama, a kao protagonisticu postavlja žensku osobu. Iako Kalkan ne zauzima eksplicitno feminističku poziciju, neke od strategija feminističke kritike podtekstualno su zamjetne u njezinu radu. Budući da se fotografija shvaća putem jezika, odnosno ima „skripto-vizualnu“ prirodu, „čak i kad gledamo fotografiju uz koju ili na kojoj nema nikakvog teksta“, ističe Victor Burgin, „tekst se uvijek javlja – u fragmentarnom obliku, u umu, kao asocijacija.“¹⁶⁴ Prema tome, činjenica da je subjekt ženski, neminovno utječe na konotacije koje izvedba poprima, reakciju promatrača i implikacije koje ovo „ritualno vježbanje neposluha“¹⁶⁵ proizvodi. Akcija koju gledamo svodi se na scenu u kojoj ženska osoba, posredstvom svog (ženskog) tijela prkosi konvenciji ponašanja odraslih ljudi u javnosti i preuzima modus dječje zaigranosti. Semiotički kaos koji ovakva strategija stvara rezultat je subverzije tradicionalnih kategorija i reprezentacije *žene*. Na sličan način umjetnica Vlatka Horvat u svojim fotografskim serijama istražuje načine pozicioniranja ženskog tijela u javnom prostoru, tako što ga previja, izvrće i prebacuje preko drugih objekata. Pišući o seriji *One on One* (2008.), kustoski kolektiv WHW ističe: „Žensko je tijelo ovdje i piñata i krpena lutka i meta, ali isto tako i balast – apsurdna, (uskoro) beživotna figura spremna za

¹⁵⁹ Tjaša Kalkan, *Dijalozi*, diplomski rad, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 2016., str. 8. Zahvaljujem Tjaši Kalkan što mi je ustupila svoj diplomski rad.

¹⁶⁰ Isto, str. 11.

¹⁶¹ Isto, str. 17.

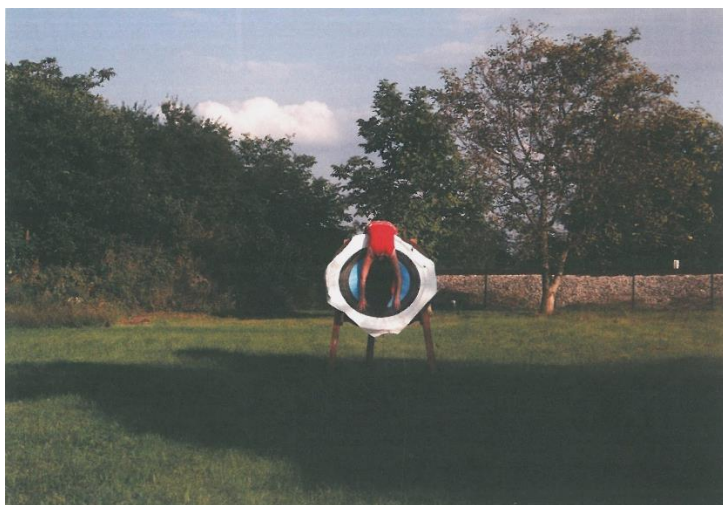
¹⁶² Isto.

¹⁶³ Isto, str. 18.

¹⁶⁴ Kate Linker, »Prikazivanje spolnosti«, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. 129.

¹⁶⁵ Tjaša Kalkan, *Dijalozi*, 2016., str. 37.

uništenje.“¹⁶⁶ U seriji *Searching* (2004.) Horvat vlastito tijelo gura u predmete koji mu nisu namijenjeni, kao da se bezuspješno pokušava sakriti od imaginarnog promatrača i njegovog razarajućeg pogleda.¹⁶⁷



6. Vlatka Horvat, *One on One*, 2008., fotografija



7. Vlatka Horvat, *Searching*, 2004., fotografija

Dok Horvat ima imaginarnog promatrača, Kalkan u seriju uvodi stvarne promatrače koji, budući da ne znaju da su snimani, imaju *nepatvorene* reakcije, tj. svjesno se ne korigiraju. Takvim kadriranjem, Kalkan naknadne gledatelje, galerijsku publiku, postavlja gotovo u voajersku poziciju. U scenu nas uvodi *in medias res* u trenutku evidentne reakcije prolaznika koji su začuđeni ili zgroženi nekonvencionalnim ponašanjem ženskog subjekta u javnom prostoru. Kako su upravo prolaznici „aktivni nositelji norme“,¹⁶⁸ njihova neinscenirana tijela koja proizvode ono što se doima *nepatvorenim* reakcijama, zapravo su reakcije proistekle iz naučenih obrazaca ponašanja koji se generiraju posredstvom kulture. Upravo je taj paradoksalni odnos Kalkan vješto prokazala stvarajući dijaloge na dvije razine – fizičkoj (u odnosu tijela i urbanog pejzaža) i psihičkoj/metaforičkoj (u odnosu s prolaznicima).

¹⁶⁶ WHW, *The Vulnerable Body Object*, u: Vlatka Horvat, *In Other Words, in Other's Words and Other Words*, katalog izložbe, Bergen Kunsthall, 2011., str. 9. Prijevod: Anja Trconić. Zahvaljujem Sabini Sabolović što me uputila na rad Vlatke Horvat i poklonila mi ovaj katalog.

¹⁶⁷ Isto.

¹⁶⁸ Tjaša Kalkan, *Dijalozi*, 2016., str. 17.

5.1.2. Stereotipi o ženama u javnom prostoru

Sljedeći radovi problematiziraju pitanje rodni stereotipa koji fiksiraju patrijarhalni obrazac reprezentacije *žene* ili održavaju ideju *ženskosti* tako što se reproduciraju u javnom prostoru. Poblježe ću predstaviti (umjetnički) projekt Ive Kovač *Citati.Plakate* (2007.), interdisciplinarni projekt *ISTE - za prihvaćanje različitosti* (2017.) Andreje Kulunčić, performans Ksenije Kordić *Želim biti* (2009.) i recentnije radove slikarice Toni Mažuranić, u kojima se analiziraju korištene strategije i kritičke pozicije.

Iva Kovač, koja od 2009. godine s partnerom Elvisom Krstulovićem djeluje u umjetničkom tandemu Fokus Grupa,¹⁶⁹ u gerilskoj je akciji *Citati.Plakate* (2007.) intervenirala u javni gradski prostor postavljanjem tridesetak plakata s mizoginim izjavama cijenjenih povijesnih ličnosti (znanstvenika, filozofa, književnika). Među njima su se našli Honore de Balzac s izjavom „Žena je muškarcu ono što on iz nje učini.“ i Pitagora zaključivši „Postoji jedan dobar princip koji je stvorio red, svjetlost i muškarca; i jedan loš princip koji je stvorio kaos, mrak i ženu.“ Kovač je istraživanjem utvrdila:

„U tome je vjerojatno najveći predvodnik bio Schopenhauer, a slijedio ga je i Friedrich Nietzsche, kao i cijeli romantičarski pokret. Iščitavajući takve poruke u raznim tekstovima, osjetila sam se i osobno pogođenom pa sam odlučila progovoriti kako bih sa sebe skinula teret. Posebno me ljutila činjenica što sam u stručnoj literaturi za studij slikarstva naletjela na skrivene poruke kako žena ne može biti umjetnica, iako bi nas upravo te knjige trebale podučiti kako da postanemo umjetnice.“¹⁷⁰

Projekt se odvijao u nekoliko faza. Počeo je kao anonimna akcija u javnom prostoru (naglasak na agendi, ne umjetnosti) i internetska stranica „citati.plakate.googlepages.com“, zatim je autoričin identitet otkriven na maloj izložbi u prostoru zagrebačke Bookse (povećanje medijskog interesa i

¹⁶⁹ Pod nazivom Fokus Grupa službeno djeluju od 2012. godine. U razgovoru s Ružicom Šimunović o formatu svoje suradnje, istaknuli su: „Udruživanje je naš odgovor na individualnu, autorefleksivnu umjetničku poziciju. Govor u prvom licu je bio politički iznimno značajan kao način ukazivanja na rodnu, rasnu i klasnu isključivost umjetničkog sustava. [...] Kolektivna umjetnička praksa umanjila je profesionalnu rodno asimetričnu intervenciju u naše međudnose i time otvorila vrata da se, kako rodnim tako i svim ostalim pitanjima koja nas zaokupljaju, bavimo iz pozicije proizvodnje vidljivosti, diskursa, ali ne iz pozicije vlastitog ega. [...] Razne teme kojima se bavimo često iščitavamo kroz feminističku kritiku: nacionalizam, seksualnost, brak, rad, redizajn svakodnevice, privatno i javno... ali ne isključivo.“ Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu*, 2016., str. 107-114.

¹⁷⁰ Jutarnji list, *Slavni muškarci o ženama*, <https://www.jutarnji.hr/vijesti/zagreb/slavni-muskarci-o-zenama/2857709/> (pregledano 6. listopada 2018.)

bolja recepcija) te je naposljetku institucionaliziran izložbom u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu (rad je kontekstualiziran kao feministička umjetnička praksa).¹⁷¹ Kovač je promjenu u recepciji izmještanjem konteksta komentirala na sljedeći način: „Kada se aktivizam nazove umjetnošću postaje lakše probavljiv.“¹⁷² Ovim je radom tematizirala podsvjesno usvajanje stereotipa koji se generiraju kroz formalno obrazovanje.¹⁷³ Novija kritička literatura sporo se implementira u zastarjele obrazovne programe, što reflektira i dalje prisutnu institucionalnu mizoginiju i rodnu asimetriju.



8. Iva Kovač, *Citati.Plakate*, 2007., akcija u javnom prostoru

¹⁷¹ Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu*, 2016., str. 110-112.

¹⁷² Isto, str. 111.

¹⁷³ Ivor Car, *Eksplisitne anti-ženske izjave kao javni plakati*, <https://www.lupiga.com/vijesti/eksplicitne-anti-zenske-izjave-kao-javni-plakati> (pregledano 6. listopada 2018.)

Strategiju, kojom je Kovač komunicirala spomenuti problem, Nada Beroš jednom je prilikom odredila kao „gerilski način vođenja rata privremenim zaposjedanjem neprijateljskog teritorija“.¹⁷⁴ Teze proizvedene u sferi intelektualnog, a koje demonstriraju teorijska uporišta patrijarhalne maskuline ideologije, vraća u javni prostor koristeći se oglašivačkom strategijom masovnih medija. Ružičastim slovima naglašava konflikt sadržaja i načina prezentacije, dok crno ispisanim imenom autora ukazuje na ironijski modus, oduzimajući izjavi legitimitet.¹⁷⁵ Pritom su adresati svi koji taj javni prostor svakodnevno koriste, a ne samo galerijska publika. Prolaznici su na poruke reagirali trgajući ih i intervenirajući u tekst, transformirajući rad u participativni urbani kolaž.

Društveno angažirana umjetnica **Andreja Kulunčić**¹⁷⁶ u umjetničkoj intervenciji *ISTE – za prihvaćanje različitosti* (2017.) adresira pitanje drugosti i stigmatizacije u javnom prostoru Zagreba. Rad se sastoji od dva dijela: intervencije u javnom prostoru (plakati postavljeni na *billboarde* i u *city light* boksove) i animiranog videa postavljenog na *YouTube*.¹⁷⁷ Rad je okarakteriziran kao javna kampanja kojom se „senzibilizira odnos prema ženama različitih etničkih, vjerskih, rasnih i seksualnih pripadnosti“, kojoj je u cilju „upozoravanje na prisutnost diskriminacije u hrvatskom društvu te osvještavanje važnosti prihvaćanja različitosti.“¹⁷⁸ Umjetnica poziva na autorefleksiju i preispitivanje vlastite pozicije, postavljajući pitanje koliko smo doista tolerantni, kao pojedinci i kao društvo, te prema kome. *Drugačija* ženska tijela vizualno su upisana u javni prostor upravo na mjestima na kojima su inače diskriminirana. Osobe prikazane na fotografijama članice su kolektiva *ISTE*, koji okuplja žene različitih manjinskih identiteta u hrvatskom društvu.¹⁷⁹ Kroz niz radioničkih sastanaka detektirale su osnovne probleme s kojima se susreću na svakodnevnoj i institucionalnoj razini, poput „straha od prolazaka određenim dijelovima grada zbog boje kože ili vjerskih obilježja (hidžab), nelagode zbog uporabe vlastitog jezika (arapski) do nemogućnosti usvajanja djeteta u istospolnoj zajednici ili dobivanja azila.“¹⁸⁰

¹⁷⁴ Nada Beroš, »Sanja Iveković: prije i poslije«, *Treća: časopis Centra za ženske studije*, br. 2, sv. 1, (1999.), str. 120.

¹⁷⁵ Cunterview.net, *Čitate li plakate? citati.plakate dot googlepages dot com*, <http://www.cunterview.net/index.php/Vox-Feminae/Citate-li-plakate-citati.plakate-dot-googlepages-dot-com.html> (pregledano 6. listopada 2018.)

¹⁷⁶ Umjetnica je široj javnosti poznata po nizu fantastičnih i kompleksnih radova, kao što su *Nama* (2000.), *Samo za Austrijance* (2005.), *index.žene* (2007.-2014.), *Bosanci van!* (2008.).

¹⁷⁷ *YouTube*, „ISTE“ <https://www.youtube.com/watch?v=a-rc38-Jaws>. Kulunčić je video opisala na sljedeći način: „Animacija je namijenjena mlađoj populaciji na koju smo se njome fokusirali, želimo da promisle o osobi koja je drugačija, koja ima drugačiji identitet od njih, a da u isto vrijeme poruka ne bude previše komplicirana.“ Andreja Žapčić, *Mi još uvijek nismo naučili živjeti s drugima, taj nas zadatak tek čeka*, <http://pogledaj.to/art/mi-jos-uvijek-nismo-naucili-zivjeti-s-drugima-taj-nas-zadatak-tek-ceka/> (pregledano 15. listopada 2018.)

¹⁷⁸ Isto.

¹⁷⁹ Isto.

¹⁸⁰ Irena Bekić, tekst opisa projekta *ISTE – za prihvaćanje različitosti*, <http://www.culturenet.hr/UserDocsImages/dijana/ISTE-za-%20prihvacanje%20razlicitosti.pdf> (pregledano 15. listopada 2018.)



ŽELIM posvojiti
dijete sa svojom
partnericom.

ISTE

ŽELIM da me ljudi
doživljavaju kao
i svakog
drugog
čovjeka,
a ne
samo
kao
Roma.



ISTE



NE ŽELIM stalno paziti
u kojem sam dijelu
grada zbog straha od
rasističkih napada.

ISTE



9.-11. Andreja Kulunčić, *ISTE* – za prihvaćanje različitosti, 2017., umjetnička intervencija

Uz pet identiteta koji su izmaknuti od norme (Romkinja, muslimanka, lezbijka, crnkinja, tražiteljica azila iz Sirije), Kulunčić adresira i šesti problem, a to je stigmatizacija starenja (prikazane osobe imaju više od 40 godina).¹⁸¹ Potrebno je apostrofirati što autorica među njima predstavlja „normativni identitet i interseksijski prag za njihov prolazak u sistem prosljeđujući im umjetničke resurse kao alate za samoartikuliranje.“¹⁸² Uđimo na trenutak u malu digresiju i prisjetimo se novouspostavljenih odnosa između umjetnika, kustosa i (galerijske) publike šezdesetih, kada se autorstvo prestaje promišljati u dotadašnjim fiksnim kategorijama i počinje se govoriti o *proizvođačima* i *sudionicima* događaja, o umjetnosti u zajednici, kolektivitetu i participaciji.¹⁸³ Tridesetak godina kasnije, 1998. godine izlazi knjiga *Relacijska estetika* u kojoj Nicolas Bourriaud postavlja teorijski okvir za istoimeni koncept koji definira kao teoriju estetike „koja o umjetničkim djelima sudi na osnovi međuljudskih odnosa koje pokazuju, uspostavljaju,

¹⁸¹ Isto.

¹⁸² Isto.

¹⁸³ Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu*, 2016., str. 11.

potiču.“¹⁸⁴ *Relacijsku umjetnost* pak definira kao „skup umjetničkih praksi koje za teorijsko i praktično polazište uzimaju ukupnost ljudskih odnosa i njihov društveni kontekst, a ne neki autonoman i privatan prostor.“¹⁸⁵ Šimunović je istaknula kako su Bourriaudove postavke bile poticajne, ali i izazovne, budući da kritičari umjetnicima zamjeraju „(utopijsko) djelovanje unutar institucije i načelnu inkluzivnost umjesto kritičkoga djelovanja prema i u socio-političkoj stvarnosti.“¹⁸⁶

Vratimo se navedenoj poziciji autorice (kako je objašnjena u tekstu opisa projekta) i izvedbi rada. Iako postoji suradnički odnos i svojevrsna moć kolektivne akcije, u kojoj se poštuju međusobne različitosti, u ovom se slučaju subjekti i dalje legitimiraju *kroz i u odnosu na* autoričin normativni identitet, čija dominantna pozicija moći nije narušena, niti dovedena u pitanje. Kod ovakvog artikuliranja problematike može se postaviti pitanje poprima li ono obilježja generički strukturiranog diskursa, bez dostatnog transformativnog potencijala. Odgovor na to pitanje može se iznaći kroz analizu vizualnog i tekstualnog dijela plakata. Na vizualnom nivou subjekti su depersonalizirani, a njihovi su identiteti istaknuti samo prepoznatljivim simbolima društvene, odnosno kulturne grupe kojoj pripadaju (rukavice duginih boja, arapski nakit, afrički turban, hidžab, Romkinja koja nosi dijete). To su simboli koji ih smještaju u određeni kontekst i razlikuju u odnosu na dominantnu kulturu, ideologiju, religiju i naciju. Takve razlike koje su iskazane kroz identitet približavaju se identitetskim politikama, a istovremeno se odmiču od strukturalne kritike, kojom bi se adresirali dubinski, sistemski problemi i konkretni zahtjevi prikazanih osoba.

S druge strane, na razini teksta koji je ispisan na plakatima subjekti se pozicioniraju kao žrtve, iako adresiraju svoje želje glagolima „želim“ i „ne želim“ ispisanim velikim tiskanim slovima. Na prvi pogled nije jasno tko su adresati ovih poruka – isključivo prolaznici koji će vidjeti plakate u javnom prostoru ili netko drugi. S obzirom na autointerpretaciju umjetnice znamo da su poruke usmjerene na prolaznike, čime se rješenje problema traži na partikularnoj razini, odnosno u reakciji tih istih prolaznika koji bi trebali osjetiti sažaljenje ili empatiju spram diskriminiranih osoba i korigirati vlastite stavove. Međutim, nakon početne stimulacije javnosti, ne nazire se sljedeći

¹⁸⁴ Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika/Postprodukcija – Kultura kao scenarij: kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 135-136. Prema: Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu*, 2016., str. 11. Zahvaljujem Leili Topić što mi je skrenula pozornost na koncept *relacijske estetike*.

¹⁸⁵ Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu*, 2016., str. 11.

¹⁸⁶ Isto. Rad *ISTE – za prihvaćanje različitosti* prikazan je u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu i institucionaliziran u sklopu izložbe *Glas umjetnika/I Am The Mouth* (2018.), kojom su predstavljena „djela suvremenih umjetnika iz srednje i istočne Europe“ iz korporativne zbirke *Art Collection Telekom*, koja pripada najvećoj europskoj telekomunikacijskoj kompaniji Deutsche Telekom. Vesna Vuković postavlja odlično pitanje: „Zašto se upravo suvremena umjetnost pokazuje kao dobar teren za ulaz korporacija u umjetničko polje, pri čemu se njihova prisutnost legitimira i naturalizira ispunjavanjem društvene misije?“ Vesna Vuković, *Mouthwashing, facelifting i nešto revizionizma*, <http://www.bilten.org/?p=22850> (pregledano 15. listopada 2018.)

korak. Premda je intencija ove akcije u svojoj srži plemenita,¹⁸⁷ čini se da nije u potpunosti uspjela izmaći liberalnom diskursu koji funkcionira po principu „uključimo sve; prava za sve“, bez konkretne političke strategije za njihovo ostvarenje. Iako Kulunčić koristi vizualni jezik *mainstreama*, koji je prolaznicima prepoznatljiv, ostaje pitanje koliko uspjeha zaista može polučiti poziv na antidiskriminatorne stavove boreći se istovremeno na šest fronti, pretvarajući pritom prikazane osobe u žrtve bez političkog subjektiviteta?¹⁸⁸

Kao treći primjer tematiziranja stereotipa kroz suvremene umjetničke prakse odabrala sam performans **Ksenije Kordić**¹⁸⁹ *Želim biti*, koji je 2009. godine izveden u maloj dvorani Teatra &TD u Zagrebu. Riječ je o hibridnoj umjetničkoj formi, budući da performans prate tri simultano projicirana filmska isječka, kojima je autorica ilustrirala šablonu „Dama na ulici, domaćica u kuhinji, kurva u krevetu.“¹⁹⁰ Istaknula je kako primjere nije bilo teško pronaći, jer u filmskoj umjetnosti gotovo ne postoje ženski likovi izvan navedenih kategorija.¹⁹¹ Prvim filmom uprizoren je stereotip dame (CNN-ov prijenos udaje Lady Di za princa Charlesa), drugim filmom stereotip kurve (pornofilm *Dreamquest*), dok je trećim ilustriran stereotip majke i kućanice (Ana Šafranek, glavni lik u filmu Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli*).¹⁹² Umjetnica odjevena u fetiš odijelo od

¹⁸⁷ Andreja Kulunčić: „Radi se o manjinskim grupama koje na neki način »nagrizaju« homogenost i viziju cjeline, u našem slučaju bijelih, Hrvata, katolika u heterogenoj bračnoj zajednici. Pitala sam se tko su kod nas »kolektivni stranci« i kakav je odnos prema njihovoj fizičkoj prisutnosti u svakodnevnom životu te postoji li razlika odnosna prema njima?“ Andreja Žapčić, *Mi još uvijek nismo naučili živjeti s drugima, taj nas zadatak tek čeka*, <http://pogledaj.to/art/mi-jos-uvijek-nismo-naucili-zivjeti-s-drugima-taj-nas-zadatak-tek-ceka/> (pregledano 15. listopada 2018.)

¹⁸⁸ Kulunčić je izjavila kako joj smeta pomodna angažirana umjetnost, posebice autori koji se površno bave danas popularnom temom migranata. Dijelim mišljenje s umjetnicom oko komodifikacije (umjetničkog) aktivizma, ali želim spomenuti neke primjere fantastičnih umjetničkih praksi, u kojima su se autori bavili pitanjima stereotipa i/ili migracija i izbjeglištva, kao što su fotografski radovi Davora Konjikušića *Sveti ljudi* (2014.) i *Aura: F37* (2015.) u kojima se, između ostalog, tematiziraju policijske tehnologije nadzora ljudi i granica te kolaborativni projekt *Želimo te voljeti, umjetnosti* (2015.) kojim je život u zagrebačkom prihvatilištu za tražitelje azila Porin prikazan kroz objektiv njegovih stanovnika. Treba istaknuti i izložbu *No Borders* (2015.) održanu u zagrebačkom Živom Ateljeu Dajht-Kralj, koja je na interaktivan način suočila posjetitelje s internaliziranim diskriminatornim stavovima, otvarajući istovremeno pitanje kolebljive granice između pozicije i autorstva umjetnika i izbjeglice. Riječ je o kolaborativnom umjetničkom projektu, koji se od 2015. nastavio održavati svake godine. U istom se prostoru jednom tjedno održavaju umjetničke radionice s migranticama pod nazivom *Creative Women's Group*, koje nude vrijeme za odmor od svakodnevnih aktivnosti i prostor za refleksiju, kreativno izražavanje i druženje.

Još jednim važnim primjerom smatram rad umjetnice Selme Selman koja, organizirajući *Open Screen festival* na koji profesionalci i amateri mogu prijaviti svoje video radove, spaja „Rome i ne-Rome na jednom mjestu“, dekonstruirajući pritom diskriminatorne stereotipe. Usp. Josipa Lulić, *SELMA SELMAN: Nemate pojma*, <http://www.maz.hr/2018/07/27/nemate-pojma-intervju-s-umjetnicom-selmom-selman/> (pregledano 15. listopada 2018.) Na ovu listu svakako treba dodati i čuveni rad Šejle Kamerić *Bosnian girl* (2003.).

¹⁸⁹ Kordić se u svojoj umjetničkoj praksi na sveobuhvatan način bavi feminističkim problematikama, tematizirajući položaj žene u patrijarhalnom društvu i rodne stereotipe, koje čita kroz odgoj, obrazovanje i religiju. Usp. Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu*, 2016., str. 169.

¹⁹⁰ Isto, str. 177.

¹⁹¹ Isto.

¹⁹² Ksenija Kordić, izjava o radu *Želim biti*, <http://ksenijakordic.blogspot.com/2010/12/zelim-biti-wannabe.html> (pregledano 18. listopada 2018.)

VHS trake, istovremeno je s kružnog postolja promatrala posjetitelje, ispijajući pritom pivu i pušeci. VHS traka je proizvod koji je opstao na tržištu zahvaljujući pornografskoj industriji te simbolizira medij koji oslikava vezu kapitalističkog konzumerizma i eksploatacije žena.¹⁹³ Kordić je tijekom performansa postupno rezala traku i skidala odijelo sa sebe, a zatim ga je naknadno izložila u radu pod nazivom *VHS odijelo* (2009.).¹⁹⁴ Suzana Marjanić je ovaj performans odredila kao *antifeminini performans*, jer subvertira *feminino*, koje se perpetuira kroz kulturu i odgoj, te je pritom objasnila sljedeće relacije:

„društvene norme patrijarhalne opresije standarde femininog nastoje ulijepiti na biološku ženu, kako bi nas se uvjerilo da su ti odabrani standardi femininog prirodni. Tako je žena koja subvertira takve društvene konstrukte obično određena kao *nefeminina* i *neprirodna*. U interesu je patrijarhata da te dvije odrednice – *feminino* i *žensko* ostanu međusobno povezane, odnosno značenjski *zbrkane*.“¹⁹⁵



12. Ksenija Kordić, *Želim biti*, 2009., performans

Kordić demonstrira na koji se način ideja *ženskosti* reproducira u javnom prostoru tako što nehomogeni subjekt prikazuje kroz tri stupa ženstvenosti,¹⁹⁶ odnosno kroz tri stereotipna modaliteta prikaza koja „popularna kultura pokušava nametnuti kao arhetipove.“¹⁹⁷ Ako je *ženskost* spolno uvjetovana (ali proizvedena) društvena kategorija, onda je možemo promatrati kao

performativnu ulogu koju opisuje „ritualna predaja maskulinom“.¹⁹⁸ Kordić manipulira tim konceptom alterirajući paralelne uloge *žene*, stvarajući pritom „akutnu svjesnost svega što označava Ženu, ili ženskost.“¹⁹⁹ Takvu označiteljsku praksu Šuvaković interpretira kao spektakl u kojem *ženskost*, ali i *muškost*, postaju vidljive.²⁰⁰

¹⁹³ Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu*, 2016., str. 178.

¹⁹⁴ Isto.

¹⁹⁵ Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa*, 2014., str. 583.

¹⁹⁶ Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu*, 2016., str. 177.

¹⁹⁷ Ksenija Kordić, izjava o radu *Želim biti*, <http://ksenijakordic.blogspot.com/2010/12/zelim-biti-wannabe.html> (pregledano 18. listopada 2018.)

¹⁹⁸ Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu*, 2016., str. 178.

¹⁹⁹ Jeanie Forte, »Women's Performance Art«, 1988., str. 218. Prijevod: Anja Trconić.

²⁰⁰ Miško Šuvaković, »Neizvesni modeli ženskog identiteta i konceptualna umetnost«, 2007., str. 271.

Treba se osvrnuti i na poziciju koju autorica zauzima u performansu, a koja se može definirati kao svojevrsni čin pobune protiv koncepta muškog pogleda (eng. *male gaze*). Iako Kordić svoje tijelo na specijalnom uzvišenom mjestu najizravnije izlaže pogledu promatrača,²⁰¹ njezin je pogled također aktivan – ona zuri, proučava, ispituje, uzvraća pogled publici, kao da joj poručuje da je svjesna objektivizacije ženskog tijela. John Berger je taj fenomen opisao slavnom rečenicom „men act and women appear“,²⁰² dok je Laura Mulvey postavila širi teorijski okvir u kontekstu filmske umjetnosti u poznatom eseju *Vizualni užitak i narativni film* (1975.), iznijevši tezu da erotizirana slika žene ne predstavlja njezinu realnost, nego projekciju muških fantazija, želja i strahova.²⁰³ Polazeći iz spomenutih teorijskih uporišta, Kordić svjesno i namjerno proizvodi semiotički kaos, aktivirajući tri komponente: fizičku prisutnost, stvarno vrijeme i stvarnu ženu, kako bi *ispisala* revolucionarni tekst koji je u disonanci s patrijarhalnim obrascima reprezentacije ženskih tijela.²⁰⁴ Autorica je, odgovarajući na pitanje o vlastitom umjetničkom pristupu, dala vrlo zanimljiv komentar o vidljivosti feminističkih intervencija:

„Moj umjetnički izričaj je izrazito subjektivan i osoban. Slijedeći premisu da je osobno političko, neizbježno je da su moji radovi ujedno i politički.²⁰⁵ [...] Moji su radovi apsolutno antifeminini, slažem se sa Suzanom Marjanić. Sama ideja o sebi kao umjetnici proizlazi iz osjećaja društvene nemoći i nejednakosti. Umjetnost se čini idealnim načinom komunikacije toga stanja. Dovoljno irelevantna, da bih bila onemogućena u svom djelovanju, a dovoljno relevantna da me se ipak ne može ignorirati.“²⁰⁶

Kroz posljednji primjer interpretirat ću recentnije radove umjetnice **Toni Mažuranić**, slike *The Girl with the Red Lipstick* (2014.) i *Two Steps to a Perfect Smokey Eye* (2016.), koje pripadaju širim serijama. Autorica tretira problem koji ju je osobno tištio tijekom odrastanja, a za koji bismo lako mogli ustvrditi da je inherentan mnogim mladim djevojkama u suvremenom svijetu. Radi se o nametnutim, nedostižnim idealima ljepote, koje promoviraju časopisi poput međunarodno popularnog *Cosmopolitana*. Mažuranić, po uzoru na plastičnu operaciju, secira, kolažira i

²⁰¹ Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu*, 2016., str. 177.

²⁰² John Berger, *Ways of Seeing*, Harmondsworth: Penguin Books, 1972.

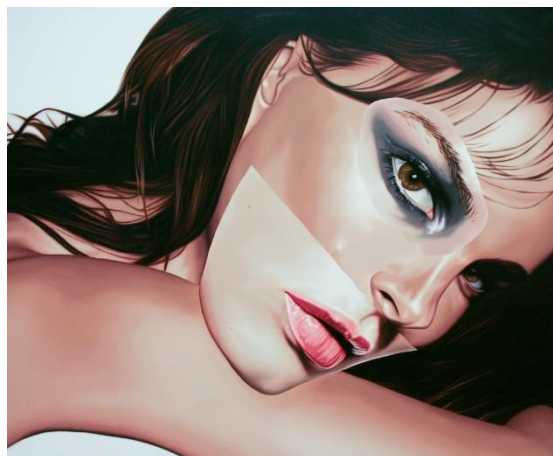
²⁰³ Usp. Laura Mulvey, »Vizualni užitak i narativni film«, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. 65-82.

²⁰⁴ Jeanie Forte, »Women's Performance Art«, 1988., str. 226.

²⁰⁵ Kordić se poziva na feminističku kritiku dihotomije *privatnog* i *javnog* koja upozorava da se *osobni* problemi mogu riješiti isključivo političkim sredstvima i političkim djelovanjem, odnosno, kako Carole Pateman pojašnjava: „Feministice su istaknule kako osobne uvjete strukturiraju javni čimbenici, zakoni o silovanju i pobačaju, status »supruge«, obrazovne politike, alokacija općeg blagostanja i spolna podjela rada u kući i na poslu.“ Carole Pateman, *Ženski nered: Demokracija, feminizam i politička teorija*, Zagreb: Ženska infoteka, 1998. [Prvo izdanje 1989.], str. 126.

²⁰⁶ Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu*, 2016., str. 169-170.

rekomponira segmente ženske fizionomije koji odgovaraju trenutnom kanonu, da bi naposljetku, ironično, stvorila začudne i disproporcionalne cjeline. Naomi Wolf, pišući o pornografiji ljepote u knjizi *Mit o ljepoti*, ilustrativno prikazuje kako žene postaju nasilne prema sebi: „Dokazi su svugdje oko nas. Kirurg navlači prerezanu kožu dojke. Ili pritišće svom težinom na njezina prsa da bi razlomio grude silikona golim rukama. Trupla hodaju. Žene povraćaju krv.“²⁰⁷ Ivana Mance pak upozorava kako se društveno poželjni postupak uljepšavanja vrlo brzo može pretvoriti u kompulzivan čin samouništenja, jer žene prekomjernim i narcisoidnim *ulaganjem* u sebe ne uspijevaju postići očekivanu učinkovitost.²⁰⁸



13. Toni Mažuranić, *The Girl with the Red Lipstick*, 2014., ulje na platnu
14. Toni Mažuranić, *Two Steps to a Perfect Smokey Eye*, 2016., ulje na platnu

Mažuranić pri konstruiranju svojih subjekata koristi tradicionalnu tehniku ulja na platnu, dok stilskim izričajem u maniri hiperrealizma naglašava aktualnost. Vezu s povijesnoumjetničkom tradicijom uspostavlja na dva načina – nazivima radova koji upućuju na poznata umjetnička djela (*The Girl with the Red Lipstick*)²⁰⁹ i kompozicijama kojima subjekte prikazuje u poluležećem položaju po uzoru na slavne aktove koji tvore kanon i prikazuju idealizirana, zavodljiva, meka i putena ženska tijela. Pionir takve vrste prikaza je Giorgioneova *Usnula Venera*, a tu su i Tizianova

²⁰⁷ Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa*, 2014., str. 584.

²⁰⁸ Ivana Mance, »Video Performance«, u: *K 15 – Concepts in New Croatian Art*, (ur.) Krešimir Purgar, Zagreb: Kontura, 2007., str. 194.

²⁰⁹ Osim toga, Mažuranić se nazivima radova ponekad referira na naslove članaka u ženskim časopisima, koji nude upute za uljepšavanje (*Two Steps to a Perfect Smokey Eye*; *Full of Shimmer*).

Urbinska Venera, Ingresova *Velika Odaliska* i Manetova *Olimpija*.²¹⁰ Iscrpnu studiju o ženskim časopisima donosi Maša Grdešić u knjizi *Cosmopolitika*, u kojoj iz feminističke perspektive analizira ženski žanr „koji je u cijelosti posvećen proizvodnji suvremenih ženstvenosti, i to u velikom broju aspekata: obitelj, veze, brak, ljubav, seks, prijateljstvo, roditeljstvo, posao i karijera, zdravlje, moda i ljepota, kuhanje i kućanski poslovi, uređenje doma, putovanja, »visoka« i popularna kultura, svijet slavnih, rodna politika, itd.“²¹¹ U nastavku ću predstaviti neke od njezinih opservacija i zaključaka, kako bih pokazala na koji način ženski časopisi stvaraju i održavaju stereotipe i *slike* žena. *Cosmopolitan* ima 64 međunarodna izdanja, tiska se na 35 jezika i distribuira u više od 100 zemalja, što ga čini jednim od najzastupljenijih *brandova* na svijetu, kojim se reproduciraju reprezentacije ženskosti/ženstvenosti i diseminiraju golemom broju žena.²¹² U Hrvatskoj je pokrenut 1998. godine, kako autorica primjećuje, prije pojave popularne serije *Seks i grad*, *chick lita* i, u ovom podneblju novih poprišta kulture konzumerizma – *shopping* centara.²¹³ Autorica se zatim pita kakvu ženu promovira *Cosmopolitan*. Iako se sadržaj tijekom godina prilagođavao zahtjevima tržišta i novim povijesnim kontekstima, *Cosmopolitan* „već pedesetak godina funkcionira kao sinonim za mladu, zaposlenu i seksualno osviještenu *single* ženu.“²¹⁴ Pozicionirao se kao časopis koji je namijenjen ženama koje vole muškarce i koje vole sebe, inzistirajući na „heteroseksualnom seksu kao glavnom izvoru samoostvarenja, ali i usrećivanja muškaraca.“²¹⁵ Grdešić dalje objašnjava:

„*Cosmo*-djevojka je, dakle, fiktionalna figura, plod mašte Helen Gurley Brown,²¹⁶ konstruirana da bi s jedne strane privukla oglašivače časopisu, a s druge pozvala čitateljice da u nju učitaju vlastite snove i želje. U tome bi se mogla pronaći 'samosvijest *Cosma*' koji čitateljicama poručuje, »prvo, da biti ženom znači konstantno prilagođavati vlastitu sliku kako bi se uklopila u prostor i vrijeme u vječno promjenljivoj igri predodžbi; i, drugo, da se 'stvarni život' konstantno promišlja putem *slika (snova)*«.“²¹⁷

Ženstvenost je, prema tome, uvijek proizvedena kategorija, kojoj je u ovom slučaju (kozmetički modificirano) seksualizirano tijelo ključno poprište.²¹⁸ *Cosmopolitan* je često kritiziran zbog

²¹⁰ Petra Šarin, Anja Tomljenović, Popratni tekst izložbe Toni Mažuranić *Miles and Miles of Perfect Skin*, Zagreb: Galerija Pikto, 2016. Dostupno na: <http://pikto.co/miles-and-miles-of-perfect-skin/>.

²¹¹ Maša Grdešić, *Cosmopolitika: Kulturalni studiji, feminizam i ženski časopisi*, Zagreb: Disput, 2013., str. 91.

²¹² Isto, str. 90-91.

²¹³ Isto, str. 93.

²¹⁴ Isto, str. 92.

²¹⁵ Isto, str. 98-100.

²¹⁶ Helen Gurley Brown bila je glavna urednica američkog izdanja časopisa *Cosmopolitan* 32 godine.

²¹⁷ Isto, str. 109.

²¹⁸ Isto, str. 100.

generiranja negativnih predodžbi koje djevojke i žene usvajaju o vlastitom tijelu, pa iako i sâm nerijetko tematizira ovu problematiku, ne čini ništa po pitanju uključivanja žena različitih tjelesnih dimenzija,²¹⁹ boja kože i dobi na svoje naslovnice i u slikovne priloge.²²⁰ Identitet *Cosmo*-djevojke pun je proturječja. Ona žonglira između *ženske* svakodnevice (kućanstvo, brak, djeca) i karijere. Kompetitivna je, ali želi ostvariti bliskost s drugim ženama. Želi osjećajnog, ali dominantnog muškarca.²²¹ Posebice je zanimljiva interpretacija koju iznosi Janice Winship, kada upućuje na mogućnost da „postoji određena veza između proturječja u ženskim časopisima i proturječja u životima žena u patrijarhalnim društvima te da dio uspjeha ženskih časopisa leži u njihovoj sposobnosti da obuhvate i zastupaju različite – i nedosljedne – ideje o ženskim životima.“²²² Ipak, *Cosmopolitan* ženskost ne predstavlja kao prirodnu kategoriju, nego kao posljedicu predanog rada u nekoliko sfera *ženskog života*, pa tako kućanskom radu i radu na ljepoti (uljepšavanju) pridružuje novu kategoriju – „seksualni rad“ ili „rad na seksu“, upozoravajući čitateljicu da bi stalno trebala biti spremna uskočiti u zadanu ulogu i „izvesti svoj performans savršene *ženstvenosti*.“²²³ Iako obnaša navedene uloge, *Cosmo*-djevojka je istovremeno samodostatna zaposlena žena i adresat dovitljivo upakiranih proizvoda koje neoliberalni kapitalizam plasira kao nužan korektiv prirodnih nedostataka (kozmetika, moda), pomoć pri nalaženju dobrog posla/partnera ili čak izvor zabave i način ispunjavanja slobodnog vremena.²²⁴ Logično je stoga, nakon svega navedenog, postaviti pitanje ima li u *Cosmopolitanu* feminizma i kakvog. Britanska filozofkinja Nina Power u knjizi *One-Dimensional Woman* piše o preklapanju konzumerzima i prividne ženske emancipacije u konceptu koji naziva FeminizamTM, naglašavajući „nevjerojatnu sličnost između *oslobađajućeg* feminizma i *oslobađajućeg* kapitalizma, i način na koji žudnja za emancipacijom počinje izgledati

²¹⁹ Takva se tijela i dalje opisuju kao „tijela izvan kontrole“ koje valja dovesti u red.

²²⁰ Isto, str. 125. Grdešić dalje navodi kako Catherine Redfern i Kristin Aune u knjizi *Reclaiming the F Word. The New Feminist Movement* (2010.) konstatiraju da su „muškarci danas na isti način kao i žene žrtve medijskih stereotipa. Prikazivani u reklamama kao seksualni objekti, u popularnokulturnim predodžbama ili kao neosjetljive muškarčine ili kao ženskasti metroseksualci, i muškarci potrošačkoj kulturi u konačnici trebaju isključivo kao kupci.“ Isto, str. 256-257.

²²¹ Isto, str. 119.

²²² Isto, str. 118. Još jedan zanimljiv primjer takvih antagonizama Grdešić pronalazi u tekstu Rujane Jeger *Je li želja za ljepotom loša?*, u kojem Jeger priznaje da njezina *ovisnost* o kozmetici, lijepoj odjeći i cipelama „nikako nije isključivo posljedica želje da se dopadne suprotnom spolu: »Onda moj dragi kaže: 'Pa nemoj se depilirati, ja te volim i takvu.' Ali ja ne volim sebe!«“. Usp. Maša Grdešić, *Cosmopolitika*, 2013., str. 129.

²²³ Isto, str. 122-124.

²²⁴ Isto, str. 127. Mia Gonan u diplomskom radu piše o rodnom stereotipima u popularnoj kulturi i navodi primjer u kojem je adresat upravo samosvjesna zaposlena žena: „Od sredine sedamdesetih žene u reklamama počinju u većoj mjeri biti prikazivane kao samopouzđane i samosvjesne. Reklame za razne kozmetičke i higijenske proizvode, kao i za odjeću ponekad uključuju prikaz žene kao samosvjesne zavodnice, poput reklame za dezodorans *Rexonu* iz 1975. gdje je žena prikazana kako ujutro pije kavu u kućnom ogrtaču, zatim radi u uredu, hoda ulicom i na kraju dana zavodi muškarca.“ Mia Gonan, *Rodni stereotipi u popularnoj kulturi u Jugoslaviji do kraja sedamdesetih godina*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014., str. 26.

kao nešto potpuno zamjenjivo žudnjom da jednostavno kupujete još stvari.“²²⁵ Drugim riječima, takav potrošački feminizam samo je još jedan *must-have* modni dodatak, koji popularna kultura promovira kao slobodu neograničenog izbora higijenskih uložaka i grudnjaka, a koji se u potpunosti odvaja od društvene solidarnosti i kolektivne borbe.²²⁶

5.1.3. Vidljivost žena u javnom prostoru

Feministice su otvorile pitanje vidljivosti žena u javnom prostoru promatrajući rodnu diskrepanciju upisanu u vizualne slike gradova. **Sanja Kajinić** je kvantitativnom analizom javne plastike u Gradu Zagrebu 2005. godine utvrdila da 48 od sveukupno 336 spomenika s ljudskim likovima prikazuje žene, što čini 14.3 posto.²²⁷ Već sama statistika ukazuje na ogromnu disproporciju, ali dodatnu rodnu asimetriju upisanu u javni gradski prostor podcrtava podatak da gotovo svi ženski likovi predstavljaju Bogorodicu i svete, idealizirano majčinstvo ili da se radi



15. Marija Jurić Zagorka

16. Stjepan Gračan, *spomenik Mariji Jurić Zagorka*, 1990.

o nagim skulpturama žena koje simboliziraju nešto drugo (čekanje, stid, vjeru, nadu, nevinost, itd.).²²⁸ Kajinić je utvrdila da samo pet spomenika predstavlja stvarne ženske povijesne ličnosti, od kojih su u centralnom reprezentativnom dijelu grada biste sestara Rajke i Zdenke Baković (u prolazu kojem je već nekoliko puta mijenjano ime) i Marija Jurić Zagorka u Tkalčićevoj ulici, koja je spomenički prikazana po uzoru na gradske dame s kraja 19. stoljeća, što je u potpunom neskladu s

time tko je Zagorka bila i čime se bavila.²²⁹ Rada Borić je u televizijskoj emisiji *Hrvatski velikani*, komentirajući spomenik iz 1990. koji potpisuje Stjepan Gračan, istaknula sljedeće:

²²⁵ Maša Grdešić, *Cosmopolitika*, 2013., str. 255.

²²⁶ Isto, str. 255-256.

²²⁷ Sanja Kajinić, »Spomenici – rodno mapiranje prostora na primjeru Zagreba«, u: *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, (ur.) Jasenka Kodrnja, Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, 2006., str. 111.

²²⁸ Isto, str. 112-117.

²²⁹ Noviji podaci iz 2015. pokazuju kako se uz biste sestara Baković i spomenik Mariji Jurić Zagorka, u Zagrebu nalazi još pet primjeraka javne plastike podignute u čast ženama iz hrvatske povijesti. Riječ je o bisti umjetnice Slave Raškaj, bistama narodnih heroína Anke Butorac i Dragice Končar, bisti sveučilišne profesorice Vere Johanides te reljefnom portretu na spomen ploči borkinji za prava i školovanje žena Mariji Jambrišak. Uz njih, tu je i fiktivna figura Dora

„Zagorka nije iz mnogih razloga tako izgledala. Spomenik Zagorki je spomenik ženi koja šeće [noseći] suncobran na primjer po Zrinjevcu. Zagorka nije šetala po Zrinjevcu, ona je radila. Zagorka nikada nije bila tako odjevena. Pokazat ću vam fotografije iz toga doba gdje Zagorka ima čizmice, gdje ima prve hlače u Zagrebu. Zagorka nosi kravatu i ima muški štap. I da ne kažem, na fotografiji još i puši.“²³⁰

S druge strane, spomenici muškarcima doista predstavljaju stvarne povijesne ličnosti (istaknute znanstvenike, političare, književnike i umjetnike), postavljeni su na centralne pozicije u gradu i na formalnoj su razini drugačije tretirani.²³¹ Moguće je, stoga, izvesti zaključak kako je žena u urbanom javnom prostoru spomenički prikazana u tjelesno idealiziranoj formi, često naga²³² i predstavljena kroz alegorije ili simbole. Ovakva politika postavljanja spomenika, uz poruke koje se njima kanaliziraju,²³³ jasno ilustrira patrijarhalno spomeničko lice Zagreba i istovremeno odsutstvo propitivanja *statusa quo* na institucionalnoj razini.²³⁴

Pitanje *zašto nema spomenika moćnim ženama?* ponovno je postavljeno tek devet godina kasnije u sklopu projekta **Zagrebački trgovi ne pamte žene (2014.)**, kojemu su autori **Sanja Horvatinčić** i **Mario Kikaš** u suradnji s **kustoskim kolektivom [BLOK]**.²³⁵ U sklopu *UrbanFestivala 13* organizirali su dvosatnu urbanu turu s ciljem kritičkog čitanja javne plastike i „pozicioniranja prema klasnim i rodnim politikama kreiranja memorije u javnom prostoru Zagreba“.²³⁶ Poseban naglasak stavljen je na obilazak „izgubljenih i očuvanih primjera javne reprezentacije ženskog subjekta u antifašističkoj borbi i socijalističkoj revoluciji, kakvi se nakon Drugog svjetskog rata

Krupićeva iz Šenoina romana *Zlatarevo zlato*, koja je za razliku od spomenutih stvarnih žena, koje većinom imaju biste u Zagrebu, dobila spomenik u punoj veličini pored Kamenitih vrata. Usp. Sanja Kajinić, »Spomenici – rodno mapiranje prostora na primjeru Zagreba«, 2006., str. 116. i Stela Lechpammer, *Ni među zagrebačkim kipovima nije ispunjena „ženska kvota“*, <https://www.vecernji.hr/zagreb/ni-medu-zagrebackim-kipovima-nije-ispunjena-zenska-kvota-1035249> (pregledano 20. listopada 2018.)

²³⁰ YouTube, »Hrvatski velikani: Marija Jurić Zagorka«, https://www.youtube.com/watch?v=_jeGQt8PeE0, 24:35-25:38 (pregledano 20. listopada 2018.)

²³¹ Sanja Kajinić, »Spomenici – rodno mapiranje prostora na primjeru Zagreba«, 2006., str. 112.

²³² Sanja Horvatinčić pojašnjava kako kontinuitet postavljanja ženskog akta u javni prostor grada, iako se radi o kiparskom žanru antičke provenijencije, »istovremeno reflektira i perpetuira dominantne društvene i rodne odnose«. Usp. Sanja Horvatinčić, »Izbrisane: o cirkularnosti mizogine kulture na primjeru reprezentacije žena u javnom prostoru Zagreba«, u: *Natrag na trg! Umjetnost u javnom prostoru: prakse i refleksije*, (ur.) Ivana Hanaček, Ana Kutleša, Zagreb: [BLOK], 2015., str. 95-96.

²³³ Zanimljiv je u tom smislu primjer iz tematskog repertoara zagrebačke javne plastike, koji Horvatinčić navodi kako bi pokazala da postoji svega jedan prikaz žene pri obavljanju intelektualnog rada (*Djevojka s knjigom*, autor Frano Kršinić, 1941., postavljena 1981.). Usp. Sanja Horvatinčić, »Izbrisane: o cirkularnosti mizogine kulture«, 2015., str. 96.

²³⁴ Sanja Kajinić, »Spomenici – rodno mapiranje prostora na primjeru Zagreba«, 2006., str. 110-116.

²³⁵ Zahvaljujem Ani Kutleša iz kustoskog kolektiva [BLOK] na razgovoru koji smo vodile povodom ove teme.

²³⁶ [BLOK], Sanja Horvatinčić, Mario Kikaš, »Zagrebački trgovi ne pamte žene«, u: *Natrag na trg! Umjetnost u javnom prostoru: prakse i refleksije*, (ur.) Ivana Hanaček, Ana Kutleša, Zagreb: [BLOK], 2015., str. 69.

javlja u gradskom javnom prostoru.“²³⁷ Žene prije Drugog svjetskog rata, izuzev spomen reljefa Mariji Jambrišak iz 1939. godine, nisu činile dio repertoara javne zagrebačke plastike, tj. kao politički subjekti u javnom prostoru pojavljuju se tek nakon 1945. godine, kroz portrete stvarnih povijesnih osoba (npr. narodne heroine) ili kroz grupne scene ratne, revolucionarne ili radničke tematike.²³⁸ Promatrajući problematiku iz ovoga rakursa, treba imati na umu da je od devedesetih do danas znatno opustošen memorijalni krajolik država bivše Jugoslavije, a samo na području Zagreba povijesni revizionizam uzeo je maha kroz temeljito brisanje društvenog sjećanja, pri kojemu su najveće žrtve bile upravo žene.²³⁹ Do 2013. uništeno je ili uklonjeno 55.3 posto spomenika ili drugih spomen obilježja (od sveukupno 432 primjerka) koji su bili postavljeni od kraja Drugog svjetskog rata do 1990. godine.²⁴⁰

Jedan od ranijih primjera tematiziranja vidljivosti žena u javnom prostoru jest višegodišnji istraživačko-umjetnički projekt *Ženski vodič kroz Zagreb (2002.-2006.)*, kojim su **Barbara Blasin** i **Igor Marković** ukazali na marginalizaciju ženskog sjećanja u javnom prostoru novim čitanjima ženske urbane povijesti. Projektom je predstavljeno 28 prešućenih ili zaboravljenih biografija žena koje su aktivno sudjelovale u stvaranju zagrebačke svakodnevice od kraja 17. stoljeća, kako bi se u maniri *alternativne* ili *ženske* povijesti ukazalo na ulogu i poziciju žene u pojedinim povijesnim razdobljima.²⁴¹ Projekt su kroz nekoliko faza povezivale različite aktivnosti: 2003. godine postavljene su izložbe u Galeriji Nova i na zagrebačkim ulicama, tiskan je istoimeni vodič, a 2006. je u sklopu *UrbanFestivala* organizirano potpisivanje peticije i razgled grada.²⁴² Ivana Mance ističe kako već sama forma vodiča, koja ne prati linearnu narativnu strukturu, počiva na radikalnom diskontinuitetu:

„vodič je štivo koje se ne može pročitati; budući da nema kraja, on navodi na stalno, kompulzivno iščitavanje pojedinih poglavlja. [...] Odbacujući narativni slijed, on u

²³⁷ Isto.

²³⁸ Sanja Horvatinčić, »Izbrisane: o cirkularnosti mizogine kulture«, 2015., str. 97-101.

²³⁹ Isto, str. 97.

²⁴⁰ Mario Šimunković, Domagoj Delač, *Sjećanje je borba: spomen obilježja Narodnooslobodilačke borbe i revolucionarnog pokreta na području grada Zagreba*, Zagreb: Savez antifašističkih boraca i antifašista Hrvatske; Alerta – Centar za praćenje desnog ekstremizma i protudemokratskih tendencija, 2013., str. 492-495. Prema: Sanja Horvatinčić, »Izbrisane: o cirkularnosti mizogine kulture«, 2015., str. 97.

²⁴¹ Barbara Blasin, Igor Marković, »Ženski vodič kroz Zagreb«, u: *Urban festival 2006.: politika prostora*, (ur.) Vesna Vuković, Zagreb: Lokalna baza za osvježavanje kulture – BLOK, 2006., str. 151. Zahvaljujem Barbari Blasin na iscrpnom razgovoru povodom ove teme.

²⁴² Isto.

dijakronijskom vremenu priče otvara prostor za erupciju *potlačene prošlosti* koja od čitatelja odnosno šetača traži drugu, novu povijesnu priliku.“²⁴³

Pored vodiča, Blasin i Marković su nizom spomenutih akcija pokušali upisati odabrane ženske povijesne ličnosti u „polje kulturne vidljivosti“.²⁴⁴ No ipak, Mance objašnjava kako ova akcija nije isključivo korektivnog karaktera te da vješto izmiče esencijalističkoj zamci popunjavanja rupa u kolektivnom pamćenju dodavanjem dijelova „zanemarene prošlosti u dominantni korpus historiografskog znanja“.²⁴⁵ Naprotiv, njezina namjera bila je da „ukaže na neminovnu opresivnost svakog historiografskog projekta zasnovanog na totalizacijskim pretpostavkama“.²⁴⁶ *Ženski vodič* tako prokazuje pseudo-inkluzivnu povijesnu memoriju upisanu u javnu sferu, definirajući grad kao prostor koji reflektira diskriminaciju. Mance, prema tome, zaključuje: „*Vodič* insistira na asimetričnom položaju svojih junakinja: u povijest Zagreba one ulaze kao *već* unaprijed isključene; njihova povijest jest povijest represije, i upravo ta represija konstitutivno je nužni uvjet njihove sadašnje vidljivosti u javnom prostoru.“²⁴⁷

Navedeni primjeri feminističkih intervencija tematiziraju marginalni položaj žena u prostorno-vrijednosnoj mreži javnoga prostora koji se, između ostalog, perpetuira politikama postavljanja spomeničke plastike koje pravu povijesnu ženu čine nevidljivom, pa i nezapamćenom. Subverzivnim promišljanjem i dokidanjem „petrificiranih rodničkih pozicija moći“,²⁴⁸ kako ih Horvatinčić domišljato naziva, feministice teže proizvodnji novog urbanog prostora kao višedimenzionalnog inkluzivnog mjesta koje će reflektirati drugačije društvene i rodne odnose.

5.1.4. Reprezentacija žena u umjetničkim institucijama

Umjetničke institucije, muzeji i galerije, od svojih historijskih početaka djeluju kao javni prostori koji sudjeluju u stvaranju i održavanju službenih narativa, ujedno bilježeći njihove promjene. Prvi muzeji osnivaju se krajem 18. stoljeća u Francuskoj i služe kao mjesta vizualne i estetske kontemplacije.²⁴⁹ Oni su specifični proizvođači znanjâ, koja deriviraju iz sakupljenih predmeta,

²⁴³ Ivana Mance, »Ženski vodič kroz Zagreb«, u: *Urban festival 2006.: politika prostora*, (ur.) Vesna Vuković, Zagreb: Lokalna baza za osvježavanje kulture – BLOK, 2006., str. 157-161.

²⁴⁴ Isto, str. 161.

²⁴⁵ Isto.

²⁴⁶ Isto.

²⁴⁷ Isto, str. 175.

²⁴⁸ Sanja Horvatinčić, »Izbrisane: o cirkularnosti mizogine kulture«, 2015., str. 91.

²⁴⁹ Silva Kalčić, »Muzej suvremene umjetnosti«, u: *Zbornik 3. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, (ur.) Andrej Žmegač, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013., str. 353.

arhiviranih u njihovim zbirkama. Odnosno, muzeji su tradicionalno funkcionirali kao riznice tragova prošlosti koji su, posloženi u zaokruženu sliku, bili svjedoci društveno prihvatljive reprezentacije povijesti.²⁵⁰ Početkom 20. stoljeća dolazi do promjene paradigme u izlagačkoj strategiji, pa muzeji postaju, prema riječima Borisa Groysa, „mjesto selekcije, gdje stručnjaci i nekolicina upućenih preliminarno presuđuju o tome što se može smatrati umjetnošću općenito, a posebice što se može smatrati »dobrom« umjetnošću.“²⁵¹ Groys o procesu, koji je prisutan i danas, dalje zapisuje: „ovaj proces selekcije zasnovan je na kriteriju koji je široj publici nepojmljiv, nerazumljiv i na kraju krajeva, nevažan.“²⁵² Taj vječito vertikalni odnos muzeja i umjetnika počinje se kritizirati nakon studentskih pobuna 1968. godine, kada na ovim prostorima studentski (kulturni) centri postaju epicentri progresivnih umjetničkih i kulturnih praksi, mjesta okupljanja protagonista umjetničke scene i razmjene utjecaja između lokalnih i europskih umjetničkih krugova. Dolazi do radikalnog preispitivanja društvene i političke uloge kulture i umjetnosti, novog odnosa kustosa i umjetnika, što je ujedno začetak progresivnih interdisciplinarnih tendencija koje, između ostalog, u fokus postavljaju tradicionalno razumijevanje umjetničkog djela i zahtijevaju reviziju pojma umjetnosti. Neke od ključnih figura u tom smislu su Želimir Košćević u Zagrebu te Dunja Blažević i Biljana Tomić u Beogradu, koji su redefinirali tradicionalnu ulogu kustosa. Dio kulturnih djelatnika, posebice pripadnici nezavisne umjetničke scene, dugi niz godina na različite načine pokušavaju pokazati i dekonstruirati dominantne narative koji se ispisuju i promoviraju u velikim umjetničkim institucijama, počevši od kritike umjetničkog genija, pa sve do zagovaranja novih metoda i pristupa u odnosu na tradicionalne muzeološke strategije. Ipak, u velikim se institucijama do danas zadržala ideja slavljenja čitavog muzejskog sustava kao genijalnog, iako je ostao gotovo jednako hermetičan i široj publici neshvatljiv.²⁵³ Osim toga, u kontekstu zapadnog kapitalističkog svijeta John Berger upozorava da se izbor djela koja će biti izložena u „stroju u kojem se gledaju slike“ temelji na konceptu umjetnosti kao vlasništva, vješto umotanog u ruho demokratskih javnih institucija.²⁵⁴ Slaven Tolj, ravnatelj riječkog Muzeja moderne i suvremene umjetnosti, nedavno je istaknuo da treba osvijestiti da su muzeji javni prostori, a ono što je još važnije, da stručnjaci koji njima rukovode ne posjeduju nikakvo privilegirano znanje o umjetnosti.²⁵⁵ Međutim, vidjet ćemo je li to doista tako na drugom

²⁵⁰ Boris Groys, »Muzeji u doba masovnih medija«, u: *Boris Groys: Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, (ur.) Nada Beroš, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006., str. 85.

²⁵¹ Isto, str. 78.

²⁵² Isto.

²⁵³ Isto, str. 81.

²⁵⁴ Ivana Hanaček, Ana Kutleša, Vesna Vuković, »Predgovor«, u: *John Berger: Umjetnost i vlasništvo danas i drugi eseji*, (ur.) Ivana Hanaček, Ana Kutleša, Vesna Vuković, Zagreb: BLOK, 2018., str. 9.

²⁵⁵ Lujo Parežanin, *Muzej je ponajprije javni prostor*, <https://www.kulturpunkt.hr/content/muzej-je-ponajprije-javni-prostor> (pregledano 25. listopada 2018.)

hrvatskom primjeru. Institucije su u vidu rodne problematike važne iz nekoliko razloga, od kojih ću izdvojiti dva: prvo, jer se u njima održavaju izložbe koje legitimiraju oređena djela kao umjetnička, dok druga ostaju izvan tog sustava vrijednosti; a drugo, jer su izložbe suvremene umjetnosti postale poprištem borbe za značenja.²⁵⁶ Upravo su muzeji, galerije i obrazovne institucije (uz medije) oni koji daju vidljivost, pa i legitimitet, određenim akterima i fenomenima na sceni. No, uvijek se iznova postavlja pitanje: čiji je to izbor, koga uključuje, a koga izostavlja? Dvosjekli je to mač i u samoj feminističkoj kritici, jer s jedne strane postoji tendencija ka povećanju vidljivosti u velikim umjetničkim institucijama, što automatski podrazumijeva ulazak u tokove *mainstreama*, dok istovremeno ostaje dilema zašto tome uopće težiti ako pokušavamo dekonstruirati dominantne narative kako bismo stvorile/i nove društvene odnose.

Vratimo se načas u sedamdesete, kada je u Americi započelo rodno čitanje muzeja, tj. propitivanje njihove uloge u stvaranju predodžbi o ženama. Grupa Women Artists in Revolution (WAR) formirala se s ciljem kolektivne pobune potaknute poražavajućom statistikom koja je pokazala da su žene autorice 5 posto radova u njujorškom Muzeju američke umjetnosti Whitney.²⁵⁷ Krajem osamdesetih nastaje i poznati plakat na kojem je umjetničko-aktivistički kolektiv Guerrilla Girls²⁵⁸ postavio pitanje *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, referirajući se na činjenicu da žene potpisuju manje od 5 posto umjetničkih djela izloženih u sekciji moderne umjetnosti u njujorškom muzeju Metropolitan, dok istovremeno 85 posto aktova prikazuje žene.



17. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989.

²⁵⁶ Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, »Introduction«, 2005., str. 1.

²⁵⁷ Guerrilla Girls, »Do Women Have To Be Naked To Get into the Met. Museum?«, u: *The Essential Feminist Reader*, (prir.) Estelle B. Freedman, New York: The Modern Library, 2007., str. 391.

²⁵⁸ Guerrilla Girls djeluju od 1985. godine kao političke aktivistice i performerice, tematizirajući rodnu asimetriju, seksizam i rasizam, upisane u svijet umjetnosti. Članice djeluju anonimno i služe se kostimima s likom gorile te preuzimaju imena poznatih umjetnica kao što su Käthe Kollwitz i Frida Kahlo. Objavile su nekoliko knjiga o stereotipima koji se o ženama proizvode u povijesti umjetnosti i popularnoj kulturi. Guerrilla Girls, »Do Women Have To Be Naked To Get into the Met. Museum?«, 2007., str. 391.

Tri godine kasnije, 1992., provedeno je istraživanje pod nazivom *Činjenice o ženama*, kojim su na američkom uzorku dobiveni sljedeći rezultati:

„51,2% svih umjetnika u SAD-u čine žene.

66,5% doktora povijesti umjetnosti su žene.

5% djela u muzejima izradile su žene.

Prihodi umjetnica iznose 30% od prihoda umjetnika.

30% Guggenheimovih stipendija dobivaju žene.“²⁵⁹

Koliko se situacija u posljednjih trideset godina u muzeju Metropolitan doista promijenila, Guerrilla Girls ponovno su ispitale 2012. godine te su utvrdile da je diskrepancija gotovo identična.²⁶⁰ Iako je došlo do otvaranja zapadnjačke scene ka *egzotičnome*, bilo to *queer*, istočnoeuropsko, azijsko ili afričko, umjetnice su i dalje podzastupljene u svim kategorijama.²⁶¹ Nameće se pitanje kakva je aktualna situacija u Hrvatskoj, što je Ružica Šimunović komentirala u knjizi izdanoj prije dvije godine:

„Provedena istraživanja pokazuju da radovi umjetnica u zbirkama, javnom prostoru, na listama 100 najutjecajnijih svjetskih umjetnika, izložbama u vodećim muzejima i galerijama te, općenito, na tržištu ne uspijevaju doseći ni 10% zastupljenosti. Kakva je situacija kod nas ne znamo, komparativnog istraživanja nema, mi se time ne bavimo.“²⁶²

Potonja činjenica indikativna je za naše podneblje, odnosno izostanak rodnog čitanja umjetničkih institucija. Do zaključivanja ovog rada nisam naišla na primjer feminističke intervencije koja se, primjerice, bavila interpretacijom stalnog postava iz rodno osviještene pozicije,²⁶³ kao što je to napravila Carol Duncan u eseju *The Modern Art Museum: It's a man's world* (1995.) na primjeru postava njujorške MoMA-e. Prema mojim saznanjima, ne postoji statistička, niti kritičko-analitička analiza stalnih postava velikih krovnih institucija, kao što su zagrebačka Moderna galerija ili Muzej suvremene umjetnosti. Iz tog sam razloga provela istraživanje i statističku

²⁵⁹ Andrea Blum et al., »Art«, u: *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*, (ur.) Hilary Robinson, Oxford: Blackwell Publishers Ltd; Malden: Blackwell Publishers Inc., 2001., str. 47. Prijevod: Anja Trconić.

²⁶⁰ Guerrilla Girls, *Do Women STILL Have to be Naked to Get Into the Met. Museum?*, <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages/> (pregledano 25. listopada 2018.)

²⁶¹ Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu*, 2016., str. 18.

²⁶² Isto.

²⁶³ Ipak, svakako treba spomenuti zanimljive intervencije koje su 2015. godine, baveći se „konceptima privatnog i javnog u okviru problematike medija i muzejskih institucija“, napravili Nika Radić (*Doma*) u Muzeju za umjetnost i obrt i slovenski umjetnik Tadej Pogačar (*P.A.R.A.S.I.T.E. muzeja suvremene umjetnosti: Lekcija 1*) u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti. Usp. Petra Jalšovec, *Muzej kao privatni i javni prostor*, <http://www.zarez.hr/clanci/muzej-kao-privatni-i-javni-prostor> (pregledano 25. listopada 2018.)

analizu rodne zastupljenosti u stalnom postavu zagrebačke Moderne galerije. Opsežnija analiza stalnog postava Muzeja suvremene umjetnosti podrazumijeva mnogo zahtjevniji pothvat, koji će zasad morati pričekati.

Analiza stalnog postava Moderne galerije u Zagrebu

Istraživanje stalnog postava provela sam u studenom 2018. godine. Točno sto godina nakon utemeljenja Moderne galerije, otvoren je 2005. dotad najopsežniji stalni postav, koji prema riječima Igora Zidića, jedinog autora postava i tadašnjeg ravnatelja, Modernu galeriju afirmira kao „najbolji muzej hrvatske moderne umjetnosti“.²⁶⁴ Indikativna je već sama činjenica da je umjetnička produkcija, koja se razvijala tijekom dvije stotine godina, prikazana konceptom i vizijom jednog čovjeka. No, krenimo redom. Analiza postava slojevit je postupak koji bi valjalo provesti na više razina: analiza prostorne dispozicije radova, statistička analiza postava, analiza kataloga, legendi, popratnih programa i svih ostalih (diskurzivnih) sadržaja koji kontekstualiziraju postav.

Analizu ću započeti od diskurzivnih materijala. Moderna galerija nudi opsegom mali vodič džepnoga formata. Kraći tekst opisa koncepta postava iz 2008. godine, koji potpisuje Zidić, ispisan je na petnaestak stranica.²⁶⁵ Iz knjižnice Moderne galerije dobila sam informaciju da je u planu izrada opsežnijeg kataloga stalnog postava. Naslov vodiča najavljuje kako je postavom obuhvaćeno razdoblje od dvije stotine godina (1800.-2000.), koje je predstavljeno sa 657 radova. Ukupan broj radova izračunat je prema popisu koji se nalazi u vodiču, pa treba uzeti u obzir da taj broj najvjerojatnije ne odgovara postojećem stanju, ali od njega mnogo ne odstupa, budući da je postav u posljednjih trinaest godina doživio minimalne preinake. Od 657 radova koji se nalaze u stalnom postavu, njih 619 potpisuju muškarci, dok 38 potpisuju žene. Izraženo postocima, 5.8 posto radova potpisuju umjetnice, a 94.2 posto potpisuju umjetnici. Na već tako poražavajuću statistiku, Zidić u vodiču imenom i prezimenom spominje 69 umjetnika, od toga 66 muškaraca (neke od njih nekoliko puta) i 3 žene: Slavu Raškaj, Mariju Ujević i Sofiju Naletilić Penavuša. Nadalje, u tekstu se ne referira na očitu rodnu asimetriju i rodnoj problematici ne pristupa kritički, iako se na kritički pristup sâm poziva („iza svakog je postupka bila neka misao, neka kritička

²⁶⁴ Igor Zidić, »Moderna galerija hrvatske umjetnosti XIX. i XX. stoljeća«, u: *Moderna galerija. Vodič kroz stalni postav 1800.-2000.*, Zagreb: Moderna galerija, 2008., str. 3.

²⁶⁵ *Moderna galerija. Vodič kroz stalni postav 1800.-2000.*, (ur.) Biserka Rauter Plančić, Zagreb: Moderna galerija, 2008.

intencija“).²⁶⁶ Čitatelj treba biti svjestan da je diskrepancija neminovna zbog društvenih okolnosti u kojima su djela nastajala, no ipak, povijesni kontekst i sakupljačka politika jedan su problem, dok su izlagačka i diskurzivna strategija posve drugi. Drugim riječima, prostor za manevriranje i kritički pristup bio je velik, posebice jer se u fundusu nalazi oko 11 000 djela, što nudi mogućnost odmaka od tradicionalne koncepcije muzejskih postava koji se razvijaju kronološki i u odnosu na stilske utjecaje. Pored toga, samo nekolicina legendi nudi opsežniju interpretaciju ili kontekstualizaciju radova.



18. Frano Kršinić, *Dijana*, 1929., bronca
19. Zlatko Bourek, *Puca iz Bizovca*, 1980., poliester

Ako postav želimo prostorno sagledati od početka prema kraju, krenut ćemo s glavnog stubišta, odnosno Svečanog ulaza (kako stoji u vodiču). Krase ga radovi muških autora koji, između ostalog, prikazuju ženski akt (*Dijana*, 1929., autor Frano Kršinić) i imaginarnu ženu s tri noge (*Puca iz Bizovca*, 1980., autor Zlatko Bourek). Zidić objašnjava da su „prostori stubišta i foyera

izuzeti iz sustava ostalih dvorana. U njima se dočekuju gosti i pruža ležerna, neusiljena informacija o nužnoj kooperaciji *starog* i *novog*, *jučerašnjeg* i *današnjeg*, ali i o rasponima (likovnih) jezika s kojima će se posjetitelj suočiti.“²⁶⁷ To jest donekle točno, međutim, postavlja se pitanje zašto se ta (neusiljena!) informacija pruža preko ženskog tijela. Umjesto vlastite interpretacije skulpture koja prikazuje božicu Dijanu (u grčkoj mitologiji Artemidu), čini mi se dovoljnim navesti neke rečenice iz deplijana izložbe organizirane prošle godine, povodom 120. obljetnice rođenja i 35. godišnjice smrti Frane Kršinića. Svakako valja obratiti pozornost na odabir riječi, posebice epiteta:

„Kršinić je pjesnik ženskoga tijela; Njegove ženske figure imaju nešto zaobljeno i gipko bajkovito; Kršinić je svojim djelima ženstvenost uzdigao do razine simbola; on iskazuje primarnu toplinu i buđenje djevojaštva, ljepotu mladosti i intimnu draž ženstva; Njegov najčešći motiv – naga tijela ženskih likova, dražesna su i lirična plastičnost sapeta u čvrsto definirane forme. Figure žena razne su mu varijante meditacija, buđenja, odmaranja,

²⁶⁶ Igor Zidić, »Moderna galerija hrvatske umjetnosti XIX. i XX. stoljeća«, 2008., str. 13.

²⁶⁷ Isto, str. 10.

kupanja, plesačica, njegovateljice ruža, mladih majki – blago zaustavljene u meke podatne oblike.“²⁶⁸

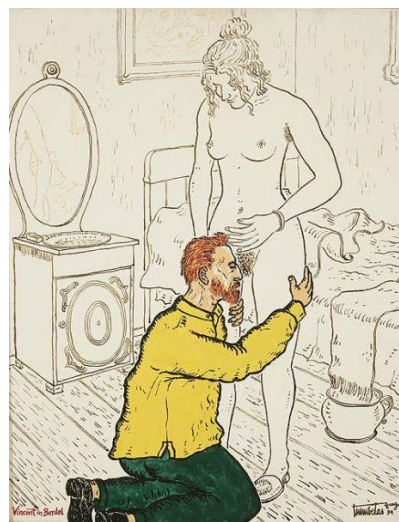
Za intepretaciju Bourekove *Puce iz Bizovca* također je dovoljno poslužiti se opisom iz opsežne monografije izdane povodom njegove retrospektive u Modernoj galeriji 2014. godine:

„ženska figura iz poliestera u veličini koja ponešto nadmašuje naravnu (ukoliko ne smatramo da je riječ o potomkinji divova). Skulptura je obojena, tako da je inkarnat žućkast, bljedunjav, odjeća tamnoplava, a cipele svijetloplave. Međutim, oko pojasa figure okrugli je poslužavnik, koji kao da je ugrađen u tijelo i signalizira funkciju konobarice. Ali još je veće iznenađenje polica koja izlazi na mjestu grudi, pogotovo činjenica što figura ima – odostraga – i treću nogu, pa je zapravo tretirana kao stolić na doslovnom tronošcu. Tako je korpulentna dvometrašica inkarnacija ideje služenja, a naturalistički elementi predstavljanja samo su u funkciji jačanja efekta očuđenja, opore fantastike, crnog humora i naglašenoga nadrealnog odmaka.“²⁶⁹

Pored statističke analize stalnog postava, koja je pokazala rodnu asimetriju, napravila sam shemu tematskog repertoara koji uključuje prikaze ženskih likova, kojima su autori muškarci. Tematski repertoar moguće je sažeti u pet jasno definiranih kategorija: (1) deindividualizirani ženski likovi; (2) aktovi; (3) žene pri obavljanju aktivnosti; (4) egzotične *druge* i (5) stvarni povijesni likovi. Vidljivo je iz toga kako ženski likovi, reprezentirani ovim postavom, ponovno kao i u slučaju zagrebačke javne plastike, većinom ne prikazuju stvarne ženske povijesne osobe, nego predstavljaju imaginarne žene, koje su često nage. Zanimljivo je primijetiti da su neki likovi, iako se ne radi o klasičnim aktovima i tematski pripadaju drugim



20. Slavko Kopač, *Cyječarica II*, 1973., kombinirana tehnika



21. Dragutin Trumbetaš, *Vincent u bordel u Arlesu*, 1991.

²⁶⁸ Tatijana Gareljčić, Katalog izložbe »Frano Kršinić« održane u Studiju Moderne galerije Josip Račić, Zagreb: Moderna galerija, 2017.

²⁶⁹ Tonko Maroević, »Živa slika, zbivanju prilika: Sjetne maštarije i humorne memorabilije Zlatka Boureka«, u: Zlatko Bourek [uz retrospektivnu izložbu slikarskog opusa u Modernoj galeriji, od 2. listopada do 2. studenoga 2014.], (ur.) Biserka Rauter Plančić, Zagreb: Moderna galerija, 2014., str. 36.

skupinama, također nagi. Neki od takvih primjera su *Cvječarica II* (1973.) Slavka Kopača i *Vincent u bordelu u Arlesu* (1991.) Dragutina Trumbetaša. Cvječarica, suprotno nazivu koji upućuje na radno mjesto, pasivna je i naga, raširenih nogu frontalno suočena s promatračem, dok je na drugom primjeru odjeveni Vincent van Gogh prikazan kako kleči pored nage prostitutke.

Želim se još osvrnuti na ideju majstorstva koja je i u ovom slučaju *sakralizirana* u muzejskom prostoru. Prema Zidićevoj viziji „misija je Galerije da zabilježi, koliko najbolje može, dva stoljeća zbivanja u hrvatskoj umjetnosti od pojave modernog građanstva do danas, dva stoljeća izgradnje i mijenâ kako percepcije svijeta, tako i percepcije majstorstva“.²⁷⁰ Kritičari već dugi niz godina zagovaraju promjenu paradigme o umjetničkom geniju i majstorstvu, ali Zidić taj koncept ne tretira kao (teorijski) problem, već pojašnjava kako su u različitim razdobljima pojedini autori, a svi redom muškarci,²⁷¹ uspijevali iznaći nove načine njegova dostizanja:

„Izabirući djela za stalni postav Moderne galerije, vodio sam se mišlju da majstorstvo ne znači jednom zauvijek pronađenu oblikovnu formulu, nego da znači sposobnost iznalaženja vazda novih metoda i sredstava za iskazivanje *nove osjećajnosti*, za demonstraciju *novih ideja* kao artistskih odgovora na *novu* (izmijenjenu) *stvarnost* u nama i oko nas.“²⁷²

Iz primjera Moderne galerije vidljivo je kako feministička kritika, odnosno problematiziranje umjetnosti iz rodne pozicije, jednostavno izostaju iz velikih institucija orijentiranih na promociju ideje o muškarcu, umjetniku, geniju. Ako se neke izložbe i organiziraju, većinom se radi o povremenim događajima manjeg dosega i vidljivosti.²⁷³ Moderna galerija je tako u svojem nominalnom prostoru od 2008. godine organizirala samo četiri retrospektivne izložbe posvećene ženama: Biserki Baretić, Mileni Lah, Marti Ehrlich²⁷⁴ i Ernestine Tahedl.

²⁷⁰ Igor Zidić, »Moderna galerija hrvatske umjetnosti XIX. i XX. stoljeća«, 2008., str. 8-9.

²⁷¹ Zidić u tom kontekstu, kao „zakonomjerne pojave“ ističe četrnaest muškaraca, redom, Franju Mücke, Frana Šimunovića, Vlaha Bukovca, Miljenka Stančića, Emanuela Vidovića, Vladu Kristla, Ivana Meštrovića, Ivana Kožarića, Miroslava Kraljevića, Vladimira Marteka, Lea Juneka, Željka Kipkea, Vanju Radauša i Mirka Zrinščaka. Usp. Igor Zidić, »Moderna galerija hrvatske umjetnosti XIX. i XX. stoljeća«, 2008., str. 10.

²⁷² Isto, str. 9.

²⁷³ U tom smislu valja istaknuti neke veće izložbe i projekte koji su iz rakursa feminističke kritike pristupili umjetnosti i drugim temama. U sklopu ovogodišnjeg festivala *Organ Vida* u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti organizirane su četiri velike izložbe (*Uključene, Aktivne, Svjesne – Ženske perspektive danas; Budnost, borba, ponos: kroz njezine oči; Laia Abril: Povijest mizoginije, 1. poglavlje – O pobačaju; Amalia Ulman – Privilegij*). Isto tako, Galerija Miroslav Kraljević 2012. godine je predstavila međunarodni projekt *re.act.feminism*, privremeni živući arhiv performansa od šezdesetih do danas (kustosice Bettina Knaup i Beatrice E. Stammer). U sklopu projekta organizirane su radionice pod vodstvom Suzane Marjanić.

²⁷⁴ U fundusu Moderne galerije nalazi se 227 djela Marte Ehrlich, od kojih ni jedno(!) nije izloženo u sklopu stalnoga postava. Usp. Maja Hrgović, *Marta Ehrlich: Moćna slikarica koja se opirala robovanju konvencijama*, <http://www.novolist.hr/Kultura/Izlozbe/Marta-Ehrlich-Mocna-slikarica-koja-se-opirala-robovanju-konvencijama> (pregledano 25. listopada 2018.)

22. Tematski repertoar s prikazima ženskih likova u stalnom postavu zagrebačke Moderne galerije, 2018.

1. Deindividualizirani ženski likovi (18)

Portret žene (Josip Franjo Mücke, 1858.)
Hercegovka (Ivan Rendić, 1901.)
Interijer (s Toticom) (Marino Tartaglia, 1930.)
U naslonjaču (Juraj Plančić, 1930.)*
Djevojčica (Jerolim Miše, 1932.)
Stara gospođa (Bruno Bulić, 1935.)
Mala otočanka (Jerolim Miše, 1935.)
Žena u krevetu (Ivan Rein, o. 1935.)
Janica (Ljubo Babić, 1938.)
Djevojčice (Pavao Perić, 1941.)*
Lik (Oskar Herman, 1956.)
Nevjesta (Antun Masle, 1966.)
Žena oštarih koljena (Kosta Angeli Radovani, 1967.)
Figura iz „Grupe x-I“ (Stjepan Gračan, 1971.)
Portret žene (Slavko Kopač, 1973.)
Puca iz Bizovca (Zlatko Bourek, 1980.)
Vincent u bordelu u Arlesu (Dragutin Trumbetaš, 1991.)*
Lukrecija (Dimitrije Popović, 1994.)*

2. Aktovi (8)

Dijana (Frano Kršinić, 1929.)
Melankolija (Frane Cota, 1935.)
Ležeći ženski akt (Frano Kršinić, 1936.)
Ženski akt (Ivo Lozica, 1938.)
Ženski torzo (Joza Turkalj, 1938.)
Akt (Antun Augustinčić, 1950.)
Akt s baroknom figurom (Slavko Šohaj, 1978.)
Akt s ogledalom (Josip Klarica, 1982.)

3. Žene pri obavljanju aktivnosti (3)

Žena pri toaleti (Ivan Rein, 1935.)*
Žena koja šije (Andrija Krstulović, 1940.)
Cvjećarica II (Slavko Kopač, 1973.)*

4. Egzotične druge (3)

Odaliska na jastucima (Milivoj Uzelac, 1934.)*
Muslimanka (Antun Motika, 1934.)
Amazonka (Ante Orlić, 1964.)

5. Stvarni povijesni likovi (10)

Portret Ane Krešić (Vjekoslav Karas, 1852.-1856.)
Portret Marijane Mücke-Jakabffy (Josip Franjo Mücke, 1871.)
Milena Lah (Nikola Vranić)
Portret Ivane Pacher (Miroslav Kraljević, 1911.)
Glava kćerke/Portret kćerke Lelije (Joza Turkalj, 1935.)
Moja žena (Marino Tartaglia, 1936.)
Portret-poprsje (Frida Grgić) (Ivo Lozica, 1939.)
Portret Branke Hergešić (Vanja Radauš, 1940.)
Mama (Nikola Reiser, 1945.)
Eva (Petar Smajić, poslije 1954.)* – biblijski lik

* Ženski likovi koji su također nagi, ali ne spadaju u kategoriju klasičnog akta

5.2. Druge teme i problematike

Osim problematike koja se razvijala oko teme stvaranja, fiksiranja i generiranja reprezentacije *žene* u javnom prostoru, detektirala sam i druge teme feminističkih intervencija u hrvatsku umjetnost, kojima se u ovom radu nažalost ne mogu baviti, a koje tretiraju problematiku kao što je umjetnički rad, profesionalni i kućanski rad, vidljivi i nevidljivi rad, reproduktivna prava i majčinstvo te pitanja feminizma u postsocijalizmu, odnosno nasljeđa historijske feminističke borbe i problema nacionalizma i revizionizma.

Kroz temu **umjetničkog rada** autorice se bave problemom neplaćenog rada, odnosno eksploatacije koju trpe. Zatim pitanjem društvene podjele rada, neplaćenog kućanskog (i emocionalnog) rada kroz njegov doprinos kapitalizmu te pitanjem migrantskog i prekarnog rada. Isto tako, u nekim feminističkim intervencijama, razmatraju se društveni i ekonomski odnosi umjetnica i drugih djelatnica u kulturi. Upravo pri zaključivanju ovog rada promovira se publikacija *Kako žive umjetnice?*, koja je rezultat jednogodišnjeg istraživanja i opsežne analize stanja ženskog rada u kulturi.

Majčinstvo se tematizira na simboličkoj razini (uloga majke u društvenim sistemima; fiksirane obiteljske uloge), dok se na praktičnoj razini propituju **reproduktivna prava** u suvremenom hrvatskom kontekstu (pravo na pobačaj, inicijativa *40 dana za život*, traume pri porodu, itd.).

U tematskom setu koji se kreće oko **feminizma u postsocijalizmu** otvaraju se mnoga pitanja, kao što su: feminizam i *post-Istok*, odnos centra i periferije; feminizam i ljevica; depolitizacija političkog; revizionizam i politika sjećanja; pitanje ženske baštine (eng. *matriheritage*) i nasljeđa Antifašističkog fronta žena; marginalizacija ženskog udjela u povijesnim zbivanjima; promjena društvenog uređenja i pozicije žene od devedesetih (paradigma majke, djevice, čuvarice nacije); privatizacija; pitanje ruralnih sredina; nacionalne manjine; povijesna naracija; pitanje identiteta i, napose, pisanje hrvatske povijesti umjetnosti dvadesetog stoljeća bez šire kontekstualizacije u sklopu jugoslavenske umjetničke produkcije i kulturnih politika.

6. Umjesto zaključka: ka novim perspektivama

U prvom dijelu ovoga rada pokušala sam ponuditi teorijski okvir i metodološku aparaturu za proučavanje umjetničkih intervencija koje se podupiru logikom feminističke kritike. U drugom sam dijelu komparativnom analizom umjetničkih intervencija proučavala različite strategije koje umjetnice/i koriste kao odgovor na širu društveno-političku stvarnost kroz krovnu temu »Žena« u javnom prostoru, koja se gradila kroz četiri cjeline specifičnoga interesa: (1) žensko tijelo u javnom prostoru; (2) stereotipi o ženama u javnom prostoru; (3) vidljivost žena u javnom prostoru i (4) reprezentacija žena u umjetničkim institucijama. Javni se prostor promatrao kao *locus* proizvodnje značenjâ, odnosno poprište borbe za društvenu i rodnu ravnopravnost. Upisivanjem (makar kratkotrajnog) feminističkog otpora u vizualnu sliku grada, umjetnice za sobom ostavljaju trajni trag borbe za javni gradski prostor.

Kako su autorske pozicije i politička stajališta umjetnica različita, tako su i strategije kojima se koriste raznorodne (građanski neposluh, umjetnički aktivizam, udruživanje i djelovanje kroz kolektive, davanje glasa *nevidljivim* i nečujnim ženama, itd.). Drugim riječima, budući da ne postoji jedinstvena feministička kritika, ne postoji niti jedinstveni feministički *izričaj*, niti ga na taj način treba depolitizirati i proučavati. Neki su primjeri pokazatelji dobrih strategija, a neke je valjalo kritizirati. Osim toga, odabranim primjerima demonstrirane su strategije koje izviru iz različitih pozicija (umjetnik/ca, kustos/ica, povjesničar/ka umjetnosti, istraživač/ica) kako bi se pokazalo da svaka pozicija utjelovljuje i može utjelovljivati isključivo jednu ideju, pa prema tome i jedan od mogućih narativa koji neka osoba ili institucija proizvodi. Ta činjenica upućuje i na konstantnu potrebu demistificiranja koncepta autonomije (povijesti) umjetnosti.

Zaključak u formalnom smislu, pored sukusa svega navedenog, sugerira zatvaranje određenog poglavlja, međutim, u ovom bih radu voljela ostaviti otvoren prostor za postavljanje dodatnih pitanja i otkrivanje novih perspektiva spram postojeće problematike, jer neke odgovore i rješenja tek treba početi tražiti. U ovom sam radu pokazala kako su feminističke intervencije jedan od načina demontiranja dominantnih slika umjetnosti, ali i stvarnosti, koje feministice teže presložiti u njihovu više inkluzivnu i rodno ravnopravnu varijantu. Umjetničko djelo u tom je smislu oružje političke borbe, instrument za analizu rodne represije i alat pomoću kojeg se detektiraju društvene anomalije i neravnopravan odnos žena i muškaraca. U tom smislu umjetnost služi i izvanumjetničkoj svrsi, odnosno postaje platforma za otpor i širu feminističku borbu, koja se treba sastojati od sinergije različitih aktera, aktivnosti i strategija.

7. Popis literature

Knjige

1. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Miško Šuvaković, Zagreb: Horetzky; Ghent: Vlees & Beton, 2005.
2. Simone de Beauvoir, *Drugi spol*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2016.
3. John Berger, *Ways of Seeing*, Harmondsworth: Penguin Books, 1972.
4. Sonja Briski Uzelac, *Vizualni tekst – studije iz teorije umjetnosti*, Zagreb: Centar za vizualne studije, 2008.
5. Judith Butler, *Nevolje s rodom*, Zagreb: Ženska infoteka, 2000.
6. Timothy James Clark, *The Painting of Modern Life*, London: Thames and Hudson, 1985.
7. Lada Čale-Feldman, Ana Tomljenović, *Uvod u feminističku književnu kritiku*, Zagreb: Leykam international d.o.o., 2012.
8. Dean Duda, *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi*, Zagreb: AGM, 2002.
9. Maša Grdešić, *Cosmopolitika: Kulturalni studiji, feminizam i ženski časopisi*, Zagreb: Disput, 2013.
10. Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007.
11. Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, Zagreb: Udruga Bijeli val; Institut za etnologiju i folkloristiku; Školska knjiga, 2014.
12. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London; New York: I. B. Tauris, 2010. [Prvo izdanje 1984.]
13. Carole Pateman, *Ženski nered: Demokracija, feminizam i politička teorija*, Zagreb: Ženska infoteka, 1998. [Prvo izdanje 1989.]
14. Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London; New York: Routledge, 2006. [Prvo izdanje 1999.]

15. Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, London; New York: Routledge, 1988.
16. Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu: Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*, Zagreb: Durieux i Hrvatska sekcija AICA, 2016.
17. Virginia Woolf, *Vlastita soba*, Zagreb: Centar za ženske studije, 2003. [Prvo izdanje 1928.]

Poglavlja u knjigama

1. »The Bring In Take Out Living Archive«, u: *Feminističke kritičke intervencije: pogled na naslijeđe, dekoloniziranje, prelaženja*, (ur.) Biljana Kašić, Jelena Petrović, Sandra Prlenda, Svetlana Slapšak, Zagreb: Centar za ženske studije, 2012., str. 172-182.
2. Parveen Adams, »Reprezentacija i polnost«, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 237-256.
3. Branislava Anđelković, »Istorija umetnosti i feminističke teorije slike«, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 9-38.
4. Barbara Blasin, Igor Marković, »Ženski vodič kroz Zagreb«, u: *Urban festival 2006.: politika prostora*, (ur.) Vesna Vuković, Zagreb: Lokalna baza za osvježavanje kulture – BLOK, 2006., str. 150-179.
5. Andrea Blum et al., »Art«, u: *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*, (ur.) Hilary Robinson, Oxford: Blackwell Publishers Ltd; Malden: Blackwell Publishers Inc., 2001., str. 47-48.
6. [BLOK], Sanja Horvatinčić, Mario Kikaš, »Zagrebački trgovci ne pamte žene«, u: *Natrag na trg! Umjetnost u javnom prostoru: prakse i refleksije*, (ur.) Ivana Hanaček, Ana Kutleša, Zagreb: [BLOK], 2015., str. 68-71.
7. Gordana Bosanac, »Odsutan prostor žene: povijest, javnost i svijet«, u: *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, (ur.) Jasenka Kodrnja, Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, 2006., str. 51-70.
8. Johanna Brenner, Nancy Holmstrom, »Savremene socijalističko-feminističke strategije«, u: *Feminizam: Teorija i praksa*, (ur.) Darko Vesić, Miloš Baković Jadžić, Tanja Vukša, Vladimir Simović, Beograd: Centar za politike emancipacije, 2017., str. 39-74.

9. Judith Butler, »Remećenje roda, feministička teorija i psihoanalitički diskurs«, u: *Feminizam/postmodernizam*, (ur.) Linda J. Nicholson, Zagreb: Liberata; Ženski studiji, 1999., str. 280-294.
10. Timothy James Clark, »O socijalnoj povijesti umjetnosti«, u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 105-138.
11. Elizabeth Cowie, »Žena kao znak«, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 221-236.
12. Joanna Frueh, »Prema feminističkoj teoriji likovne kritike«, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. 141-156.
13. Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, »Feministička kritika istorije umetnosti«, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 39-108.
14. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, »Introduction«, u: *Thinking about Exhibitions*, (ur.) Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, London; New York: Routledge, 2005. [Prvo izdanje 1996.], str. 1-3.
15. Boris Groys, »Muzeji u doba masovih medija«, u: *Boris Groys: Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, (ur.) Nada Beroš, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006., str. 75-88.
16. Guerrilla Girls, »Do Women Have To Be Naked To Get into the Met. Museum?«, u: *The Essential Feminist Reader*, (prir.) Estelle B. Freedman, New York: The Modern Library, 2007., str. 391-394.
17. Ivana Hanaček, Ana Kutleša, Vesna Vuković, »Predgovor«, u: *John Berger: Umjetnost i vlasništvo danas i drugi eseji*, (ur.) Ivana Hanaček, Ana Kutleša, Vesna Vuković, Zagreb: BLOK, 2018., str. 7-12.
18. Sandra Harding, »Introduction: Is there a feminist method?«, u: *Feminism and methodology*, (ur.) Sandra Harding, Bloomington: Indiana University Press, 1987., str. 1-14.
19. Sanja Horvatinčić, »Izbrisane: o cirkularnosti mizogine kulture na primjeru reprezentacije žena u javnom prostoru Zagreba«, u: *Natrag na trg! Umjetnost u javnom prostoru: prakse i refleksije*, (ur.) Ivana Hanaček, Ana Kutleša, Zagreb: [BLOK], 2015., str. 90-102.

20. Sanja Kajinić, »Spomenici – rodno mapiranje prostora na primjeru Zagreba«, u: *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, (ur.) Jasenka Kodrnja, Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, 2006., str. 107-124.
21. Silva Kalčić, »Muzej suvremene umjetnosti«, u: *Zbornik 3. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, (ur.) Andrej Žmegač, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013., str. 353-359.
22. Ljiljana Kolečnik, »Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu«, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. I-X.
23. Kate Linker, »Prikazivanje spolnosti«, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. 115-140.
24. Kristina Malbašić, »Umjetničko tijelo Vlaste Delimar kao medij kulturnoantropoloških značenja u javnom prostoru«, u: *Zbornik radova međunarodnog i interdisciplinarnog skupa „Od državne umjetnosti do kreativnih industrija/transformacija rodni, političkih i religijskih narativa“*, (ur.) Josip Zanki et al., Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2015., str. 109-114.
25. Ivana Mance, »Ženski vodič kroz Zagreb«, u: *Urban festival 2006.: politika prostora*, (ur.) Vesna Vuković, Zagreb: Lokalna baza za osvježavanje kulture – BLOK, 2006., str. 157-177.
26. Suzana Marjanić, »Vlasta Delimar ili žena je žena je žena...: auto/biografski performansi«, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, (ur.) Martina Munivrana, Zagreb: Domino, 2014., str. 47-130.
27. Tonko Maroević, »Živa slika, zbivanju prilika: Sjetne maštarije i humorne memorabilije Zlatka Boureka«, u: *Zlatko Bourek [uz retrospektivnu izložbu slikarskog opusa u Modernoj galeriji, od 2. listopada do 2. studenoga 2014.]*, (ur.) Biserka Rauter Plančić, Zagreb: Moderna galerija, 2014., str. 4-155.
28. Laura Mulvey, »Vizualni užitak i narativni film«, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. 65-82.
29. Bojana Pejić, »Sanja Iveković: Metonimijske kretnje«, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 293-308.
30. Griselda Pollock, »(Feministička) socijalna povijest umjetnosti?«, u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 245-272.

31. Griselda Pollock, »Feminističke intervencije u istoriji umetnosti«, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 109-128.
32. Hilary Robinson, »Introduction: Feminism-Art-Theory – Towards a (Political) Historiography«, u: *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*, (ur.) Hilary Robinson, Oxford: Blackwell Publishers Ltd; Malden: Blackwell Publishers Inc., 2001., str. 1-8.
33. Gillian Rose, »Stvaranje prostora za ženski subjekt feminizma«, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 269-292.
34. Miško Šuvaković, »Neizvesni modeli ženskog identiteta i konceptualna umetnost«, u: *Konceptualna umetnost*, (ur.) Miško Šuvaković, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine; Kulturni centar Novog Sada, 2007., str. 235-278.
35. Lisa Tickner, »Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među spolovima«, u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 167-244.
36. Lise Vogel, »Lijepa umjetnost i feminizam: Buđenje svijesti«, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. 27-64.
37. Janet Wolff, »Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics«, u: *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, (ur.) Jane C. Desmond, Durham; London: Duke University Press, 2003., str. 81-100.

Članci

1. Nada Beroš, »Sanja Iveković: prije i poslije«, *Treća: časopis Centra za ženske studije*, br. 2, sv. 1, (1999.), str. 119-122.
2. Jeanie Forte, »Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism«, *Theatre Journal* Vol. 40, No. 2. (1988.), str. 217-235.
3. Hrvoja Heffer, »Biološka i društvena kategorija roda u rodnoj teoriji i rodna teorija stereotipa«, *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 33 (2007.), str. 165-175.
4. Ljiljana Kolečnik, »Novija povijest povijesti umjetnosti u Hrvatskoj i suvremena kriza institucija«, *Život umjetnosti* 93 (2013.), str. 4-19.

5. Ljiljana Kolečnik, »Utjecaj kulturalnih teorija na povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu«, u: *Zbornik 1. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004., str. 321-325.
6. Ljiljana Kolečnik, »Ženska umjetnost kao fenomen unutar kompleksa hrvatske suvremene umjetnosti«, *Kolo 11-12* (1993.), str. 1021-1025.
7. Ivana Mance, »Video Performance«, u: *K 15 – Concepts in New Croatian Art*, (ur.) Krešimir Purgar, Zagreb: Kontura, 2007., str. 182-196.
8. Jacqueline Millner, Catriona Moore, Georgina Cole, »Art and Feminism: Twenty-First Century Perspectives«, *Australian and New Zealand Journal of Art* (2015.), str. 143-149.
9. Lisa Tickner, »Feminism, Art History, and Sexual Difference«, u: *Genders* (1988.), str. 92-129.
10. Igor Zidić, »Jedno čitanje Hrvatske (Uz nekoliko napomena o našoj izložbi)«, *Kolo 11-12* (1993.), str. 963-969.

Diplomski radovi

1. Martina Bratić, *Destabilizacija praksi političkih sistema u radovima Sanje Iveković kao model feminističke umjetničke aktivnosti danas: Neke perspektive radova Andreje Kulunčić i Sandre Sterle*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.
2. Mateja Fabijanić, *Suvremene hrvatske umjetnice: Ines Krasić, Ivana Franke, Renata Poljak – projektna nastava iz likovne umjetnosti*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.
3. Mia Gonan, *Rodni stereotipi u popularnoj kulturi u Jugoslaviji do kraja sedamdesetih godina*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.
4. Katerina Jovanović, *Performans kao umjetnost – tijelo kao umjetnost: Vlasta Delimar*, diplomski rad, Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2016.
5. Tjaša Kalkan, *Dijalozi*, diplomski rad, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 2016.
6. Tena Novak, *Mozambička književnost i rodna politika*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2017.

7. Patricia Počanić, *Izvedba identiteta u hrvatskom performansu*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2016.

Internetski izvori

1. Valerija Barada, *Zastupljenost ženskih/rodnih tema u kurikulumima predmeta odabranih visokoobrazovnih institucija*, 2016.,
https://www.researchgate.net/publication/316108478_Zastupljenost_zenskihrodnih_tema_u_kurikulumima_predmeta_odabranih_visokoobrazovnih_institucija_Mapping_of_of_women%27s_gender_topics_in_the_curricula_of_higher_education_institutions (pregledano 4. rujna 2018.)
2. Irena Bekić, tekst opisa projekta *ISTE – za prihvatanje različitosti*,
<http://www.culturenet.hr/UserDocsImages/dijana/ISTE-za%20prihvatanje%20razlicitosti.pdf> (pregledano 15. listopada 2018.)
3. Ivor Car, *Eksplcitne anti-ženske izjave kao javni plakati*,
<https://www.lupiga.com/vijesti/eksplicitne-anti-zenske-izjave-kao-javni-plakati> (pregledano 6. listopada 2018.)
4. Cunterview.net, *Čitate li plakate? citati.plakate dot googlepages dot com*,
<http://www.cunterview.net/index.php/Vox-Feminae/Citate-li-plakate-citati.plakate-dot-googlepages-dot-com.html> (pregledano 6. listopada 2018.)
5. Guerrilla Girls, *Do Women STILL Have to be Naked to Get Into the Met. Museum?*,
<https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages/> (pregledano 25. listopada 2018.)
6. Maja Hrgović, *Marta Ehrlich: Moćna slikarica koja se opirala robovanju konvencijama*,
<http://www.novilist.hr/Kultura/Izlozbe/Marta-Ehrlich-Mocna-slikarica-koja-se-opirala-robovanju-konvencijama> (pregledano 25. listopada 2018.)
7. Internetska stranica Centra za ženske studije, <https://zenstud.hr/zenski-studiji/> (pregledano 6. rujna 2018.)
8. Internetska stranica projekta *Dizajnerice: kontekst – produkcija – utjecaji*:
<http://dizajnerice.com/> (pregledano 6. rujna 2018.)
9. Internetska stranica Filozofskog fakulteta u Zagrebu,
<http://www.ffzg.unizg.hr/orijentacija/inicijativa-za-feministicki-filozofski/> (pregledano 6. rujna 2018.)

10. Petra Jalšovec, *Muzej kao privatni i javni prostor*, <http://www.zarez.hr/clanci/muzej-kao-privatni-i-javni-prostor> (pregledano 25. listopada 2018.)
11. Jutarnji list, *Slavni muškarci o ženama*, <https://www.jutarnji.hr/vijesti/zagreb/slavni-muskarci-o-zenama/2857709/> (pregledano 6. listopada 2018.)
12. Ksenija Kordić, izjava o radu *Želim biti*, <http://ksenijakordic.blogspot.com/2010/12/zelim-biti-wannabe.html> (pregledano 18. listopada 2018.)
13. Stela Lechpammer, *Ni među zagrebačkim kipovima nije ispunjena „ženska kvota“*, <https://www.vecernji.hr/zagreb/ni-medu-zagrebackim-kipovima-nije-ispunjena-zenska-kvota-1035249> (pregledano 20. listopada 2018.)
14. Josipa Lulić, *SELMA SELMAN: Nemate pojma*, <http://www.maz.hr/2018/07/27/nemate-pojma-intervju-s-umjetnicom-selmom-selman/> (pregledano 15. listopada 2018.)
15. Lujo Parežanin, *Muzej je ponajprije javni prostor*, <https://www.kulturpunkt.hr/content/muzej-je-ponajprije-javni-prostor> (pregledano 25. listopada 2018.)
16. Dragana Stojanović, *Novi prostori istraživanja ženskih subjektiviteta u umetnosti: „generacije“ i „geografije“*, 2012.
https://www.academia.edu/4998546/Novi_prostori_istra%C5%BEivanja_%C5%BEenskih_s_ubjektiviteta_u_umetnosti_generacije_i_geografije (pregledano 5. lipnja 2018.)
17. Vesna Vuković, *Mouthwashing, facelifting i nešto revizionizma*, <http://www.bilten.org/?p=22850> (pregledano 15. listopada 2018.)
18. YouTube, „Cruising sa Srđanom Sandićem: Jesmo li još uvijek moderni?“, <https://www.youtube.com/watch?v=uCnE2tAjrrw>, 51:30-52:24 (pregledano 6. rujna 2018.)
19. YouTube, "Feminism and Art theory now" with Griselda Pollock and Angela Dimitrakaki, https://www.youtube.com/watch?v=Q5Ett_UsxZo&t=4352s (pregledano 1. lipnja 2018.)
20. YouTube, „Hrvatski velikani: Marija Jurić Zagorka“, https://www.youtube.com/watch?v=_jeGQt8PeE0, 24:35-25:38 (pregledano 20. listopada 2018.)
21. YouTube, „ISTE“ <https://www.youtube.com/watch?v=a-rc38-Jaws> (pregledano 15. listopada 2018.)

22. Andreja Žapčić, *Mi još uvijek nismo naučili živjeti s drugima, taj nas zadatak tek čeka*, <http://pogledaj.to/art/mi-jos-uvijek-nismo-naucili-zivjeti-s-drugima-taj-nas-zadatak-tek-ceka/> (pregledano 15. listopada 2018.)

Deplijani

1. Tatijana Gareljić, Katalog izložbe »Frano Kršinić« održane u Studiju Moderne galerije *Josip Račić*, Zagreb: Moderna galerija, 2017.
2. Tjaša Kalkan, Izjava o radu *Dijalozi*, katalog izložbe *HT nagrada za hrvatsku suvremenu umjetnost*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2017.
3. Petra Šarin, Anja Tomljenović, Popratni tekst izložbe Toni Mažuranić *Miles and Miles of Perfect Skin*, Zagreb: Galerija Pikto, 2016. Dostupno na: <http://pikto.co/miles-and-miles-of-perfect-skin/>.
4. WHW, *The Vulnerable Body Object*, u: Vlatka Horvat, *In Other Words, in Other's Words and Other Words*, katalog izložbe, Bergen Kunsthall, 2011.
5. Igor Zidić, »Moderna galerija hrvatske umjetnosti XIX. i XX. stoljeća«, u: *Moderna galerija. Vodič kroz stalni postav 1800.-2000.*, Zagreb: Moderna galerija, 2008.

8. Popis slikovnih priloga

Slika 1

Internetska stranica projekta *Dizajnerice: kontekst – produkcija – utjecaji*, preuzeto iz: <http://dizajnerice.com/home/>

Slika 2

Shematski prikaz tematskih cjelina. Izradila autorica.

Slika 3

Sanja Iveković, *Trokut*, 1979., performans, preuzeto iz: <http://sumrevija.si/article/sum-1-izidor-barsi-trikotnik-sanje-ivekovic/>

Slika 4

Vlasta Delimar, *Šetnja kao Lady Godiva*, 2001., performans, preuzeto iz: <http://stari.kontejner.org/images/orig/delimar.jpg>

Slika 5

Tjaša Kalkan, *Dijalozi*, 2016., fotografija, preuzeto iz: <http://croatian-photography.com/author/tjasa-kalkan/>

Slika 6

Vlatka Horvat, *One on One*, 2008., fotografija, preuzeto iz: WHW, *The Vulnerable Body Object*, u: Vlatka Horvat, *In Other Words, in Other's Words and Other Words*, katalog izložbe, Bergen Kunsthall, 2011., str. 37.

Slika 7

Vlatka Horvat, *Searching*, 2004., fotografija, preuzeto iz: <https://www.culturenet.hr/default2.aspx?id=7054>

Slika 8

Iva Kovač, *Citati.Plakate*, 2007., akcija u javnom prostoru, preuzeto iz: <https://www.lupiga.com/vijesti/eksplicitne-anti-zenske-izjave-kao-javni-plakati>

Slika 9

Andreja Kulunčić, *ISTE – za prihvaćanje različitosti*, 2017., umjetnička intervencija, preuzeto iz: <http://www.culturenet.hr/UserDocsImages/dijana/ISTE-za%20prihvacanje%20razlicitosti.pdf>

Slika 10

Andreja Kulunčić, *ISTE – za prihvaćanje različitosti*, 2017., umjetnička intervencija, preuzeto iz: <http://hr.n1info.com/a251148/Vijesti/Kultura/Kolektiv-ISTE-za-prihvacanje-razlicitosti.html>

Slika 11

Andreja Kulunčić, *ISTE – za prihvaćanje različitosti*, 2017., umjetnička intervencija, preuzeto iz: <https://zadovoljna.dnevnik.hr/clanak/zenski-kolektiv-iste-zelimo-zivjeti-u-zagrebu-bez-straha-i-ponizenja---506154.html>

Slika 12

Ksenija Kordić, *Želim biti*, 2009., performans, preuzeto iz: <http://www.perforacije.org/base/?portfolio=ksenija-kordic>

Slika 13

Toni Mažuranić, *The Girl with the Red Lipstick*, 2014., ulje na platnu, preuzeto iz: <http://www.tonimazuranic.com/2014---present.html>

Slika 14

Toni Mažuranić, *Two Steps to a Perfect Smokey Eye*, 2016., ulje na platnu, preuzeto iz: <http://www.tonimazuranic.com/2014---present.html>

Slika 15

Stjepan Gračan, *spomenik Mariji Jurić Zagorka*, 1990., preuzeto iz: <http://www.zagrebonline.hr/setnja-zagrebom-s-marijom-juric-zagorkom/>

Slika 16

Fotografija Marije Jurić Zagorka, preuzeto iz: <http://www.tzzz.hr/56-godisnjica-smrti-marije-juric-zagorke-11372/>

Slika 17

Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989., preuzeto iz: <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages/>

Slika 18

Frano Kršinić, *Dijana*, 1929., bronca. Fotografirala autorica.

Slika 19

Zlatko Bourek, *Puca iz Bizovca*, 1980., poliester, preuzeto iz:

<http://www.moderna-galerija.hr/stalni-postav2/>

Slika 20

Slavko Kopač, *Cvjećarica II*, 1973., kombinirana tehnika, preuzeto iz:

<http://www.moderna-galerija.hr/stalni-postav2/>

Slika 21

Dragutin Trumbetaš, *Vincent u bordel u Arlesu*, 1991., preuzeto iz:

<http://www.moderna-galerija.hr/stalni-postav2/>

Slika 22

Tematski repertoar s prikazima ženskih likova u stalnom postavu zagrebačke Moderne galerije, 2018. Izradila autorica.

SUMMARY

In my master's thesis entitled *Feminist Interventions in the Croatian Art after 2000: The Problematic and Critical Positions*, I deal with problematics which covers the theoretical and disciplinary field from the point of view of feminist criticism, by analysing strategies used by women artists as a response or reaction to socio-political reality. Anglo-Saxon and French feminist criticism introduced into art history a new set of critical-analytical apparatus towards the theoretical bases of related sciences, such as philosophy, literary theory, sociology and psychology. Linda Nochlin was among the first who answered the important question in her famous essay *Why Have There Been No Great Women Artists?*. What followed were many theoretical discussions in which numerous women critics were engaged. However, feminist thought has remained marginalized within the dominant current in art history, both on the international level and in Croatia. Therefore, in the first part of the thesis I presented in detail the theoretical framework and feminist methodologies which helped in exploring feminist interventions. The second part of the thesis, through larger thematic units, contains analyses of case studies of feminist interventions in the Croatian art, which point to their specificities considering local, social, historical, political and personal context. The aim of this thesis is to bring new insights to the existing situation and illuminate the positions of feminist criticism in the Croatian art as well as raise questions for further reflection upon this problematics, which has been insufficiently contextualized in a theoretical sense and marginalized or completely unrepresented within academic curricula.

Key words: feminism; gender; Croatian artists; critical theory; art history; art of the 21st century; Modern Gallery.